NOSOTROS

REVISTA MENSUAL DE LETRAS

ARTE · HISTORIA · FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

FUNDADA EL 1.º DE AGOSTO DE 1907

DIRECTORES:

ALFREDO A. BIANCHI · ROBERTO F. GIUSTI

AÑO VII · TOMO XII

BUENOS AIRES

1913

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1968

Reprinted by permission of Roberto F. Giusti
KRAUS REPRINT
a Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1968

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

AÑO VII OCTUBRE DE 1913 NÚM. 54

NOSOTROS

EL SALON NACIONAL DE 1913

I

Días antes de que fuera inaugurado el tercer Salón nacional se oían a su respecto inquietantes elogios: se trataba de algo sorprendente, era un esfuerzo notable, había allí cosas colosales. Jamás creí que tales alabanzas fueran exceso de imaginación. Por el contrario, acepté su realidad con la buena fe de un hombre que anhela para su patria la excelencia de un arte propio y admirable. Nuestros artistas, pensé, habrán abandonado su actitud hostil hacia el salón; se habrán presentado Irurtia, Fader, Ricardo García, Schiaffino, Bermúdez, Merediz, Pagano, Alonso, y tantos otros. Y así, lleno de alegría y de optimismo, acudí al salón.

No diré que tuve un desengaño, pero sí que habían exagerado los panegiristas del certamen. No había allí cosas colosales, ni se trataba de un conjunto sorprendente. Era solo — y esto me parece mucho—una exposición reveladora e interesante, y que significa un progreso considerable sobre la del año anterior. La de 1913 no es un concurso de aficionados. En todo caso será una exposición de principiantes, pero de principiantes artistas. Las mediocridades que entristecían las salas el año pasado han desaparecido en buen número, y si algo queda, es como para evidenciar los pujantes progresos realizados.

Los más distinguidos expositores de este año se presentaron

también el año anterior. Todos ellos han progresado. Pintores que entonces exhibieron cuadros apenas reveladores, se muestran este año en la casi plena posesión de sus medios. Doce meses han bastado para producir el prodigio. En otros países se hubieran necesitado muchos años para pasar de la exposición de 1912 a esta lucida floración de 1913. Este hecho debe llenarnos de orgullo. Es una bella prueba de la inteligencia dúctil y clara de la raza.

II

Composición y figura

Pompeo Boggio exhibe dos obras interesantes, ambas superiores, como ejecución e idea, a aquella que le fué premiada el año pasado. "Vendedora de chicha de Tilcara" representa una india de rostro terroso, que viste bata verde y manta violeta y lleva en su cabeza desgreñada un pequeño sombrero de hombre. Está sentada a la derecha, delante de una pared que llena medio cuadro; tiene a su lado el gran porrón de la chicha. En la parte izquierda del cuadro, en término distante, se ve un rancho y más allá la montaña lejana. El otro cuadro lleva un título pintoresco: "Cantando y bailando, chichita me voy ganando". Un indio y una india de rostros rojizos bailan; y el baile es, a causa de la bebida y la indolencia de la raza, de una pesada lentitud. El indio viste un poncho rojo listado de rayas negras y lleva en la mano, colgado de la muñeca, un rústico tamborcito. En el otro extremo del cuadro tres figuras contemplan la danza. Son dos indios y una india. Uno de los hombres toca un tamborcito y el otro una corneta primitiva. En medio de los personajes, que son de tamaño casi natural, se divisa, en otro plano, en composición a lo Zubiaurre, un caserío lejano animado por pequeñas figuras de hombres y mujeres. Más allá, cubriendo el cuadro, las montañas. Boggio sabe componer su asunto y posee la ciencia del dibujo. Pero su colorido es monótono y, lo que me parece peor, falso. El espíritu indígena está más o menos comprendido y expresado, pero lo que no comprende Boggio es el paisaje. La tierra jujeña es tal vez huraña, pero no sombría. En Tilcara, situado a dos mil metros sobre el nivel del mar, la luz es poderosa, el cielo claro, el

horizonte casi ilimitado. Se dirá que algo semejante ocurre en Castilla, y sin embargo Zuloaga, un tan grande artista, interpreta sus paisajes en forma sombría. Algo de esto es verdad; pero recordemos la influencia de las estaciones, tan profunda en Europa y casi nula en nuestro país. En Castilla, como en toda Europa, el otoño y el invierno entristecen y obscurecen realmente los paisajes. Sin contar con que el gris de Castilla, el gris del polvo, de los pueblos, del suelo, difunde sobre el paisaje tonalidades obscuras. Por otra parte, Zuloaga sigue la tradición del arte español, y como se atiene más a lo fundamental de la raza que a la realidad exterior del paisaje, forzosamente se ha de valer de colores obscuros para revelar el alma grave y atormentada de su país.

Tres obras reveladoras expone la señorita María Cárdenas. En "Todo pasa", vemos una joven mujer en la simpática actitud de quien recuerda, con cierto dejo de melancolía, lejanas horas de la vida. "Sola" y "En la lectura" son dos cuadros al pastel. Representa el primero una mujer tejiendo en la soledad de una modesta y triste pieza, por cuya ventana se ven las casas vecinas; el segundo, una mujer distinguida, de bello rostro, absorbida en su lectura. La autora revela sentimiento del color, un espíritu fino y penetrante. Sus tres cuadros son armoniosos y agradables, si bien "Todo pasa" me parece inferior a los otros. En la actitud de la joven que lee hay mucha naturalidad; parece haber sido sorprendida en su lectura. En "Sola" se nota mayor firmeza de colorido. Es éste un cuadro de buen ambiente y hay en el aire la suficiente transparencia. La ventana con sus vidrios cerrados, las casas próximas están tratadas exactamente. Estos tres cuadros son de una coloración vaga, nebulosa, ahumada, semejante a la Carrière en su última manera, si bien una mayor variedad de color le separa del maestro francés. No sé si la señorita Cárdenas imita deliberadamente al profundo autor de "Maternidad", pero de todos modos conviene que lo evite. Si algún pintor no debe ser imitado es Carrière, entre otras razones porque es inimitable.

La comisión de Bellas Artes ha otorgado el premio de figura a Valentín Thibon de Libian, por su "Violinista". Sobre un fondo gris verdoso se recorta en medio cuerpo la flaca silueta de un hombre sentado. Tiene una cabeza puntiaguda, ojos penetrantes y minúsculos, tez amarillenta, labios fruncidos. Viste de saco

azul ajustado y acorsetado, pantalón a cuadros, y un pañuelo en el cuello. Lleva su violín bajo el brazo. El cuadro de Thibon linda con la caricatura; es casi un dibujo caricaturesco y coloreado. Revela en su autor un espíritu distinguido. Hay allí gracia y originalidad. Pero carece de realidad, de vida. Y no se diga que no debe exigirse vida y realidad a una obra de la fantasía como es ésta, a un cuadro que no pretende ser realista. Goya

Valentín Thibon de Libian

pintó seres quiméricos, brujas de fealdad monstruosa, y sin embargo esos seres caricaturescos, imágenes de fantasía, viven con la vida extraña de los entes irreales. Es el mismo caso de las figuras del primitivo Hieronimus Bosch, el pintor del diablo, como del moderno Honorato Daumier, ese raro artista a quien no se conoce aún suficientemente. El "Violinista", además, no está pintado. En la cara no hay sino un solo tono, así como en el saco y el violín. Tengo gran simpatía por esta obra, pero creo que no debió ser premiada. No es una realidad de arte, sino una promesa. Revela espíritu, pero los certámenes de esta clase no se realizan para premiar a los hombres de espíritu, sino a los

pintores. Los premios de estímulo, acordados con demasiada facilidad y esplendidez, deben quedar para cuadros como el "Violinista".

Nada puedo agregar a lo que he escrito el año pasado sobre Antonio Alice. Este pintor nos presentará cien cuadros sin que hallemos en ellos ninguna novedad. Serán unos menos vulgares que otros, tal retrato más correcto que tal otro; pero siempre se notará la misma ausencia de gracia, de distinción. Alice pinta correctamente, y si se quiere, hasta concederé que pinta bien. Mas no penetra en el alma de su personaje, sólo ve lo exterior. Es el suyo un arte objetivo, sin ninguna espiritualidad. De los tres retratos que expone este año, el mejor es el de don Carlos Vega Belgrano. Tiene excelentes detalles, soltura y una entonación superior a la de los otros dos. El retrato de Cupertino del Campo, es duro, vulgar y con graves defectos. Evidentemente ha sido ejecutado con demasiada rapidez.

Confieso que esperaba más, pero mucho más de Alejandro Bustillo. El retrato de su padre es una obra de más aliento, más trabajada que el autoretrato del año pasado, pero ésta supera a aquélla en vigor, en precisión y en carácter. El retrato no carece de vigor, pero se notan en él muchos toques innecesarios. En ciertos momentos el artista ha vacilado, lo que quita cohesión y eficacia a sus pinceladas. Hay en este cuadro buena luz. La noble y simpática fisonomía del retrato nos descubre la aptitud psicológica de Alejandro Bustillo.

Superior al retrato es su "Estudio de efectos de luz". En un cuarto cerrado, a la noche, tres mujeres, junto a una mesa iluminada por una lámpara que cuelga del techo, realizan sus familiares labores. Hay algunos roperos; una puerta abierta en el fondo comunica con un cuarto obscuro. Las tres figuras tienen mucho relieve y están tratadas con gran simplicidad; dos o tres cargas de espátula le han bastado para trazar el cuerpo de cada una de ellas. Pero lo interesante de este cuadrito es la luz de la lámpara cayendo sobre el tapete de la mesa. Es una luz magnífica de plenitud y de verdad. Tiene este cuadro un defecto producido por una especie de taburete colocado bajo la mesa, en primer término. Es un detalle innecesario y confuso. Un distinguido artista argentino creía que las dos formas rígidas que se veían bajo la mesa eran las piernas de la muchacha, en cuyo caso había un grave defecto de perspectiva, por quedar en distinto término las piernas y el

cuerpo. No creo que Bustillo haya cometido tal error y me inclino a creer que se trata de un pequeño asiento o taburete. Sea como fuere, el cuadro pierde, con esto, sencillez y claridad. Pero, aunque obra de principiante, revela grandes cualidades. La considero como una de las notas más interesantes del concurso.

En la primera sala me ha llamado la atención un autorretrato que lleva una firma desconocida: Emilio Centurión. Representa un hombre joven, de frente, que viste una amplia y elegante camisa de entrecasa y recibe la luz en la parte izquierda de su cara. El dibujo, la variedad de color, la original entonación, el vigor y la firmeza de los trazos, la expresión fisionómica, el carácter, hacen de este cuadro una obra sugerente.

Don Alejandro Christophersen, el eminente arquitecto cuyo talento y gusto artístico ha matizado de bellas construcciones la fealdad de esta capital tan propicia a la temible estética de los constructores italianos, se nos presenta esta vez como pintor. Sabía que Christophersen pintaba, que había expuesto en el Salón de París y que uno de sus cuadros había obtenido el honor de ser reproducido en el catálogo de aquel ilustre certamen. Pero no conocía sus obras. Nos presenta tres cuadros, dos de los cuales son retratos. En éstos vemos una gran soltura, una rara facilidad. Alguien objetará que no tienen suficiente humanidad y vida y que recuerdan a Boldini. Tal vez, pero de todos modos son dos obras de buen gusto, dos obras de excelente ejecución que aunque quizás no revelen en Christophersen a un pintor nato, revelan sin duda ninguna a un verdadero artista. "Plein air", representando una chica que, en el ambiente soleado de un jardín, toma el té que le sirve la criada, es superior a los retratos. Hay aquí más verdad y personalidad y la composición es muy acertada. Se nota la misma espontaneidad, o quizá mayor, que en los retratos; los toques son largos y finos y han sido puestos sin vacilar, con una seguridad de que carecen la mayor parte de los restantes expositores. Hay buena luz en este cuadro y un serio conocimiento de los valores. Christophersen no procede por tanteos sino que sabe la eficacia de sus pinceladas, el valor de relación que tendrán en el conjunto cada uno de sus toques. Este cuadro, que, según creo, apenas ha sido advertido, honra al Tercer salón nacional.

Ana Weiss también exhibe tres cuadros. En "Armonía gris" vemos una mujer sentada, o mejor dicho sentada a medias, en la cual el color gris del vestido es el mismo de los brazos y de la cara.

Hay excesiva uniformidad en el color. Luego la postura de la mujer no es natural ni elegante. El cuàdro tiene interés y está ejecutado con espontaneidad y brío. Superior por la composición, por el sentimiento del color y el gusto que revela es "El domingo". Representa a un sencillo anciano, un excelente burgués con seguridad, que descansa de su trabajo semanal saboreando plácidamente, bajo el solsito, la lectura de su diario. Detrás del viejo una pared de material, bastante baja, sobre la que hay plantas, separa del jardín el probable corredor donde lee el personaje. En último término, ocupando la parte superior del cuadro, un jardín muy simple ostenta su verde enérgico. La composición de este cuadro denota independencia y personalidad y hay en él gran sentimiento de la armonía, de los colores, de los efectos que el contraste de éstos produce. El viejo es excelente. Su traje, con aquellos pantalones arremangados — por que se caen, no por moda, — sus zapatillas, su pipa, todo tiene carácter y está hábilmente ejecutado. El rostro es vigoroso, hecho a grandes y certeras pinceladas. Ana Weiss posee una mano segurísima y no obstante el brío y la espontaneidad con que sin duda pinta, no se observa en este cuadro ningún toque inútil. Además, tiene el raro mérito de no cargar su cuadro con detalles innecesarios; sólo utiliza los elementos estrictamente indispensables para producir la emoción. Expone también otro cuadro titulado "Las fábricas". Es más bien un paisaje de ciudad que un cuadro de composición, pero prefiero hablar de él aquí. Lo mismo haré con los artistas que hayan expuesto obras de diferente género. En "Las fábricas", vemos varios galpones paralelos vistos desde arriba; todos son de un azul monótono, sólo interrumpido por las pequeñas y débiles luces rojizas de dos ventanas. Este cuadro de asunto pobre e insignificante por el color, falto de interés, es una equivocación de Ana Weiss y si me ocupo de él es porque así lo exige el talento que ha demostrado la autora en "El domingo".

Una de las obras más discutidas de la exposición ha sido el tríptico "Mi familia", de César Caggiano. Conviene saber que el autor apenas cuenta diez y nueve años. "Mi familia" está vigorosamente dibujada; hay allí vida y realidad. Las caras tienen una extraña y fuerte luz que da al cuadro singular interés, atrayendo hacia él la atención. El retrato de la madre, que constituye una de las partes del tríptico,es por sí solo una obra expresiva y fuerte. "Mi familia" tiene, como es natural, algunos defectos de importancia.

Se dirá que no hay variedad de tonos, que las telas y los cabellos no tienen realidad. Pero yo pregunto: ¿acaso debemos exigir más a un hombre tan joven? Pensemos en que Caggiano es un principiante. Pero puede afirmarse que tiene lo esencial: talento. La falta de matices es cuestión de sensibilidad y la sensibilidad no

César Caggiano

es una cosa que exista desarrollada naturalmente en ningún hombre. La sensibilidad se educa no sólo en el contemplador de la belleza sino también, y principalmente, en su creador. La sensibilidad se desarrolla, se ensancha con el contacto de las obras bellas y el lento pasar de los años. Caggiano será con el tiempo, si estudia y educa su sensibilidad y su gusto artístico, uno de nuestros grandes pintores.

No ha sido apreciado en su valor el notable esfuerzo de Prós-

pero López Buchardo, que exhibe tres telas de gran tamaño, las tres de asunto complicado y las tres concienzudamente trabajadas. En todas ellas, que representan mujeres vestidas o rodeadas de suntuosas telas de colores raros y complicados dibujos, parece que el artista se hubiera propuesto principalmente el estudio de estos accesorios y no de sus personajes. Y por cierto que el autor ha salido airoso de su empeño. Ha demostrado pericia al pintar el fantástico traje verde con adornos rosados de su cuadro "La falda verde", o el magnífico y orientalesco vestido de su "Coqueta". La composición es buena en ellos, salvo quizás en el "Desnudo"; hay un buen gusto, buen gusto antiguo, no modernista. Abundan los buenos detalles: el tul de la "Coqueta" que deja trasparentar la morena carne mórbida del brazo; los encajes de la camisa en la mujer de la "Falda verde". Se ha dicho de estos cuadros que eran académicos, fríos, hasta algo vulgares, y alguien ha visto en López Buchardo un espíritu de "pompier", como se dice en París a los pintores exentos de modernismos de toda laya.

El odio al "pompier", que en París se explica pues el pompier es enemigo de toda innovación, no tiene aquí razón de ser. Jean Paul Laurent es un pompier ¿no es así? Sin embargo yo creo que si acá, donde escasean los buenos pintores, apareciese un Jean Paul Laurent deberíamos regocijarnos y hasta enorgullecernos por ello. A este propósito haré un paréntesis que me parece indispensable.

Dije que el "Violinista" no debió ser premiado. Bien: creo, en cambio, que el premio de figura debió ser concedido a algún cuadro realmente *pintado*. Espero que no se dudará de mi imparcialidad. Por las tendencias de mi obra literaria, por mi cultura principalmente moderna, por cuanto llevo dicho sobre arte, no puedo ser sospechado ni de academicismo, ni de retoricismo, ni de simpatizar con el arte del "pompier". Amo sobre todas las cosas la libertad del artista, la sinceridad, la originalidad, y aborrezco el dogmatismo de las escuelas, la estrechez de los preceptos, el arte falso o insincero, las recetas de toda especie. Pero creo que en certámenes de esta clase se debe premiar al que pinte mejor, no al que revele más libertad espiritual. Sí, al que pinte mejor, aunque sea un "pompier". Aquí necesitamos estudiar, trabajar seriamente. Si se premian obras apenas pintadas, abocetadas o hechas ligeramente, se corre el grave peligro de alentar a los audaces improvisadores que tanto abundan entre nosotros.

¿Nos hemos olvidado de que la improvisación es el mal de este país?

Importante es también el esfuerzo de Pedro G. Blanco, quien presenta tres cuadros de buen tamaño, los que tienen cierta analogía con los de López Buchardo. El retrato de la señora A. G. de B., está correctamente dibujado y pintado, pero el autor no descubre allí su personalidad. Es una obra sin relieve ni carácter, como muchas que se ven en todas partes. Por lo demás, el traje del personaje no ha sido estudiado con la misma preocupación que su rostro. La "Espalda", es un estudio serio y honesto; la carne está pintada de acuerdo con el vulgar concepto objetivo y en forma discreta. "Ternura maternal" pertenece a un género sentimental — sensiblero mejor dicho, — y poco distinguido; ya pasado de moda, felizmente.

Es inexplicable que la Comisión de Bellas Artes, que casi siempre ha demostrado acierto en sus adquisiciones, haya comprado la acuarela titulada "Lucha entre el morbo y la ciencia". ¿El asunto? Una cabeza calva, de blanquecinos y enormes ojos, perteneciente a un cuerpo envuelto en un camisón blanco, se agarra a algo que podría ser una roca, desesperadamente, como queriendo escaparse de las uñas que le hunde en la calva un extraño ser. Este se halla entretenido, además, en soplar hacia una cabeza de mujer que se mantiene en el aire rodeada de aureola. Detrás de este grupo, pero en el centro del cuadro, una mujer desnuda se cubre la cara con el dorso de su mano, una mano que se diría hinchada. Al lado de esta mujer se desesperan, atacadas por el morbo — ¿estaré en lo cierto? — tres mujeres lamentables. La composición de decoración tabernaria de esta obra, su simbolismo de específico, su colorido de agua de pileta para lavar, son de una amenidad irresistible. ¿Cómo ha encantado a la Comisión de Bellas Artes esta "Lucha entre el morbo y la ciencia"? Me parece que el autor ha querido adular a la comisión, compuesta en su mayoría de médicos, exhibiendo al feroz morbo vencido por el poder de las recetas.

De Enrique Prins hay dos retratos, un pequeño paisaje y un "panneau" decorativo. Uno de los retratos reproduce la figura en medio cuerpo de un joven de rostro fresco y simpático. Viste una bata rosada y su piel se colora del mismo tono. Este cuadro revela una rara sensibilidad y un fino espíritu, pero no hallo en el colorido, demasiado tierno, la justeza que quisiera. El otro retrato

me parece inferior, si bien se observan algunos buenos detalles que evidencian los progresos realizados por Prins y lo que podría esperarse de sus aptitudes si se consagrara al arte con entera exclusividad. Pero esto lo vemos principalmente en su poético "Paisaje" y en su "Panneau décoratif", gran tela esta última impregnada de distinción y elegancia versallesca y pintada con manchas juxtapuestas, pero que no se complementan, en procedimiento que recuerda al del artista francés Le Sidaner.

Son interesantes los cuadros del señor Alfredo Guido. "¡Luz mala!" — tres gauchos que han descendido de sus caballos y se asustan de los fuegos fatuos, — aunque de colorido falso merece ser citado por su buen dibujo y la no despreciable habilidad con que están pintados los rostros de los paisanos. Más falso aún por su colorido es el "Retrato de niña" que la Comisión de Bellas Artes jamás debió adquirir. El autor ha puesto su niña con el jarrón sobre un fondo verde y se ha creído obligado a enverdecerlo todo, presentando a la inocente criatura embadurnada por manchas de horrible verde cuproso. El cuadro, a pesar de esto, revela algunas buenas cualidades.

Don Cesáreo Bernaldo de Quirós me ha proporcionado una decepción. En la exposición universal de 1910, en la que fué premiado con medalla de oro, expuso muchas obras de gran interés y valor. Pero ¿por qué Quirós no sigue un rumbo definido? Se diría que aún no se ha hallado a sí mismo, lo cual es de lamentar en un artista que ha producido tanto. Tres cuadros, los tres absolutamente diferentes, hasta parecer de distintos autores, expone en este concurso. De "Mi mesa", me ocuparé al tratar de flores y naturaleza muerta y del "Alcalde sardo" hubiera deseado no ocuparme.

Es sensible tener que juzgar severamente a tan distinguido artista como es Quirós. Pero su "Alcalde sardo" es una gran equivocación. Nos resulta una obra dura, fría, antipática. No interesa en ningún sentido, y, contra lo que pudiera suponerse, no tiene carácter, pues el carácter de un personaje no reside en el traje, si bien este es un elemento que contribuye a crearlo, sino en la actitud, en la fisonomía, en la psicología de la figura. Muy superior es "El Cristo solitario". Este cuadro representa el interior de una pequeña iglesia. En el fondo de la única capilla que ha reproducido el artista,—una capilla lateral—entre las luces dormidas de la hora y la soledad de aquel recinto que han abando-

nado los fieles, esparce su dolor divino un Cristo en la cruz. La sensación de la soledad está dada, si bien no con el suficiente poder de evocación. Tampoco la emoción total es honda. Hay en este cuadro, no obstante la feliz ejecución del altar y de la pared que forma el último plano, — no sé qué de diluído, de blando, de ineficaz. ¿Será que carece de intensidad?

Aun a riesgo de resultar demasiado minucioso no olvidaré dos rápidos bocetos de Julio Vila y Prades — "Le souper" y "Au Casino"; — algunas pequeñas notas de Héctor Manzo, artista extranjero, superiores como exhibición de cualidades a su gran tela "Un hijo", de asunto pobre y ejecución vulgar; "Mi hermano Luisito", de Roberto Rusca, no exento de distinción y psicología y que parece obra de otro espíritu que el autor de "Tarde de invierno", cuadro pretencioso y de colorido falso; el "Torso", de Mary Mac Lea, desnudo sin realidad ni originalidad, con graves defectos de color, pero que no carece de interés y descubre cierta sensibilidad; y finalmente, una sobria y bastante expresiva "Cabeza de viejo", de Fonrouge, joven artista de quien, recordando su obra del año pasado, esperaba yo algo más.

No quisiera recordar ciertas obras que jamás debieron ser admitidas. Pero, ¿cómo no lamentar que el pintor español Bermudo haya empleado su habilidad para imaginar un cuadro tan antipático, tan desprovisto de arte, tan de mal gusto como su "Escena de cocina"? ¿Cómo no lamentar, igualmente, que Alfredo Guttero se haya extraviado hasta el punto de pintar las tres obras exhibidas, una de las cuales — un paisaje infantil y ridículo por donde se arrastran ciertas cucarachas de oro—ha constituído la nota cómica de la exposición?

Felizmente las obras ausentes de todo mérito son raras, si bien abundan las mediocres y las triviales. Pero otras nos compensan el desagrado que aquéllas nos causan, como por ejemplo ese admirable cuadro titulado "El poncho rojo" de Jorge Bermúdez y que he querido dejar para el final de esta parte de mi artículo.

Sobre un cielo francamente azul, cubierto en parte por gruesas nubes grises, se recortan, frente a un árbol, las figuras de un criollo y su caballo. Hacia un horizonte blanco y luminoso, el campo extiende sus sucesivas franjas de colores, según la diversidad de los sembrados. Es un campo solitario y melancólico, sólo interrumpido por una lagunita casi perdida en la lejanía. El criollo tiene con una mano el cabestro de su flete y con la otra

el lazo enrollado. Viste un extraño poncho rojo y lleva un pañuelo en el pescuezo. El hombre, medio aindiado, con sus ojos pequeños, tiene una fisonomía singularmente expresiva. Es un cuadro inspirado y robusto. Se ve en este cuadro cómo Jorge Bermúdez es pintor por naturaleza, al modo — sin que esto implique una comparación — como Sarmiento era escritor. Bermúdez revela en su "Poncho rojo" una sorprendente facilidad, una seguridad y espontaneidad de pincel, como tal vez no la haya tenido ni la tenga ningún otro pintor argentino. El "Poncho rojo" es una verdadera obra de arte, y constituye para Jorge Bermúdez una plena revelación de sus aptitudes. Ya no es posible dudar de que este joven artista guarda en el fondo de su temperamento cualidades muy personales. Al apartarse cada vez más de la influencia de sus maestros, al ponerse en contacto con nuestra naturaleza y nuestra vida argentinas, irán surgiendo aquellas cualidades, las que no tardarán en mostrarse, para honor del arte nacional, en magníficas floraciones de belleza.

MANUEL GÁLVEZ.

(Concluirá).

DE "ESTELAS..."

Bajo la densidad de las brumas.

Bajo la densidad de las brumas
suceden tantas cosas bellas!
El mar que florece en espumas,
el cielo que culmina en estrellas.

Y el alma, ebria de soles nunca vistos,
en vuelo eterno hacia la cumbre,
florece en versos imprevistos
como el volcán florece en lumbre.

Y en las desolaciones que la tierra
reserva a los iluminados,
ni el dolor mismo el paso cierra
a los que van predestinados.

La imposibilidad no existe
ante la burla de las alas...
No seas cobarde ni estés triste
por las terrenas cosas malas.

Guarda tu fe,
cuida tu ideal,
y abre tu corazón para que
sea tu fanal.

Y en tempestades de amargura
—hora por hora—
oirás en tí la voz que augura
el sumo florecer de la aurora.

Nuestras soberbias ampulosas.

I

Nuestras soberbias ampulosas,
en la inmensidad de las cosas,
no tienen significación.
Cultivemos, pues, nuestras rosas
con humildad de corazón.

II

En la grave contabilidad
de los siglos y la eternidad
nuestra vida ni resta ni suma.
Eso llega a saber nuestra ciencia!
En el mar de la multiexistencia
somos átomos, larvas, espuma...

III

Tal vez somos gérmenes de la obra suprema
del arte de Dios, infinito y fecundo.
Tal vez unidades de un sumo problema
de amor que sincere la razón del mundo.

IV

Los ojos miran y no ven;
el cerebro indaga y no sabe.
Fluctuamos entre mal y bien
desde el comienzo hasta el acabe.

V

Pero, a despecho de bien o mal,
cultivemos nuestro rosal
con la certeza de ser los
colaboradores de Dios.

Tiempos que no vibra.

...Tiempos que no vibra
la música extraña
de la insigne caña;
tiempos que no libra
su dulce torneo
la ojiazul señora
de trenzas de aurora,
entre el jubileo
de los mercaderes.
Dijérase que
—como otras mujeres—
está enferma de
todo lo ordinario
y lo mercenario
de este siglo loco
que para ser nada
le falta muy poco.

¿Qué dolor la inquieta?
¿Qué causa la obliga
a no ser amiga
ya de su poeta?

Triste, descreído,
como un miserable,
hoy le es sólo dable
vivir del olvido.

No alienta una estrofa
en sus labios,
antes decidores.
Calla, filosofa,
se inspira en los sabios
preconizadores
de lo vano
que es todo;
y, como cristiano,
su ciencia lo lleva
a morir, de modo
que — hijo de Adán y Eva —
se convierta en lodo...

Desolada alma mía.

Desolada alma mía
que en la hora nocturna
te abres como urna
de amor y poesía.

Calma, calma propicia
a la meditación.
Oportuno silencio en que oficia
el sensitivo corazón.

Reloj que obstinas tu constante
tictaquear,
en despedir el instante
y enseñar
con tu mecánica inconsciencia
cual va pasando la existencia.
. . . . . .
Y en el jarrón de loza china,
donde se muere,
una gran rosa purpurina
me sugiere
— como elocuente corolario —
la tristeza de lo precario.

Este cielo de plomo y ceniza.

Este cielo de plomo y ceniza que embarga
la ciudad y los campos con su dolencia umbría,
en donde no hay estrellas y la noche se alarga,
pone su pesadumbre dentro del alma mía.

En sus dilataciones vuela una brisa amarga
de quejas otoñales. Allá, en la lejanía,
un sol de ópalo muerto vacila y se aletarga.
Parece que la bóveda esté abortando el día.

La lluvia balbucea en los altos cristales
con la monotonía de aquellos conventuales
oficios que terminan siempre en un Miserere.

Y mi corazón trata, en la vigilia densa,
de hilvanar estas rimas donde mi alma piensa
en todo lo que nace y al mismo tiempo muere.

CARRASQUILLA MALLARINO.

París, 1913.

SAWA

"ILUMINACIONES EN LA SOMBRA"

A Mario Bravo.

"Iluminaciones en la Sombra" es el título de un libro póstumo del impenitente y glorioso bohemio Alejandro Sawa. Sawa tuvo una época de esplendor y de magnificencia en la colina de Montmartre y en el Barrio Latino, cuando el sombrero de Charles Morice y la pipa de Paul Verlaine eran los símbolos sacerdotales de una pléyade de hombres líricos y de alta jerarquía sentimental. Empero, ese tiempo florido fué asaz breve y duró para Sawa el espacio de una primavera. Yo le conocí accidentalmente en Burdeos, en un amanecer brumoso, mientras aguardábamos uno y otro el rápido de París. Llevaba en su rostro una gravedad de emperador caído. Su barba griega y sus ojos llenos de Andalucía le daban un aspecto de apóstol doliente, casi de un Cristo. Iba a la gran capital de Francia a "purificarse", a vivir con "honestidad".

— Madrid está insoportable...

Y comenzó una larga letanía de agudos ataques para la corte, sus políticos y sus literatos. Su voz firme aducía razones de salud espiritual. Ante sus vocablos altisonantes y ruidosos como fogonazos, las vulgaridades quedaban maltrechas y desmenuzadas.

En su libro póstumo, de incoherente y arbitrario conjunto, palpita y vive toda la desventurada existencia del gran bohemio. Es una protesta dulcificada a ratos por ternuras de pacífico y buen varón del arte, pero que no desmiente nunca el infortunio y la desdicha que circundaron todos los años de su vida. Evidente-

mente, Alejandro Sawa nació demasiado tarde y por añadidura trajo al mundo consigo el persistente y trágico fantasma de la contrariedad. Mereció por su talento y por su inveterado carácter haber ejercido dominio en las letras de España y haber alcanzado la inmarcesible fraternidad de la gloria, mas, su mala estrella y el capricho de sus nervios suprasensibles, arrastráronle hacia el sufrimiento. Por eso en "Iluminaciones en la Sombra", su pluma sólo trata de temas de protesta y de agravio.

En el desaliño de sus paráfrasis es frecuente encontrar párrafos amargos y tristes como una desesperanza: "Yo no creía antes en el mal sino como una figura retórica; hoy lo siento terriblemente fundido en el aire que se respira". A pesar de su acritud hay en todo el nutrido libro un sentimiento de generosa sinceridad que suele trocar a menudo la ira combativa por una humilde mansedumbre. Porque, ¿acaso no era Sawa un doloroso penitente? Sus nueve lustros de vida tienen una igualdad insospechable. Jamás apartóse de su criterio inflexible para juzgar las cosas y los hombres, ni tampoco aminoró en nada su profunda y encomiable dignidad para interpretar el arte y para expresarlo.

Como un vehemente religioso, describía las reuniones que antaño celebraron los poetas gloriosos que capitaneaba Verlaine en las ya fabulosas tabernas d'Harcourt y del Pantheón. Su palabra adquiría entonces una elocuencia magistral en la que predominaba soberanamente un sentimiento solamente comparable a un sentimiento materno. ¡Pobre Sawa! Honrando y elogiando a sus camaradas, su cabeza decorativa y suntuosa como la de un semidiós se esclarecía de prestigio. Su talento se dispersó en los cafés y en las reuniones. Fué uno de esos escritores que en las Europas y en las Américas desposeídos de voluntad y de ambiciones, con mucho corazón y mucha enemistad para este siglo, desperdició mil y una oportunidades para conquistar el triunfo y la celebridad. Su vida confesada íntimamente en el libro que me ocupa, da la visión triste de un martirio injustificado.

Junto a las frecuentes amarguras del libro, a las quejas contra el mundo y los hombres y después de lanzar anatemas incendiarios contra el frío y la miseria escribe ingenuidades conmovedoras, de esas que se sienten cuando se posee dentro de sí, como Sawa, un divino tesoro sentimental: "El otro día tuve la inconsciencia de mostrarle a mi madre algunos trozos — fibras iba a decir — de estos apuntes y la hice llorar con su lectura".

Refiérese a "Iluminaciones en la Sombra". Lo que sigue al párrafo citado, escrito por Sawa a los cuarenta y cinco años, cuando la nieve coronó prematuramente sus cabellos e hirió su pobre cuerpo, tiene la frescura sentimental de un adolescente. Lírico en todos sus momentos, envuelto eternamente en el alma del caballero de la triste figura, travieso y jovial como un pirata griego y enamorado como un Pierrot, Sawa, con su persona fastuosa, su palabra cálida, incisiva, firme, galana; con sus perros y sus pipas, llenó con gallardo dominio una época literaria en París y Madrid.

Desgraciadamente, sus funciones, más que nada fueron verbales.

En el "boul mich" conquistó la admiración personal de Mallarmé. Jean Moreas leíale sus alejandrinos. Sus perros desfilaban por frente a Luxemburgo al par que su dueño lucía su esbelta cabeza y su vigésimanovena pipa de ébano con incrustaciones de ágata, presente de un diplomático turco. Su amistad con el melancólico padre de "Sagesse" fué en su vida, como lo refiere en "Iluminaciones en la Sombra", uno de los mejores y más preclaros episodios.

Sawa se regocija evocando al "pauvre maître". Agonizaba en un precario tugurio de la rue Descartes. Cúpole en suerte asistirlo. Aquello para él, es "un gran pedazo de mi vida". Acudió llamado por madame Krantz, la última compañera de Verlaine. Al llegar, el maestro entregaba su vida al Eterno después de haber sangrado los dolores más crueles y los tormentos más insensatos. Se murió con la inocencia de un niño o acaso con la resignación de un mártir.

Este episodio está escrito por Sawa con la firmeza valiente que da distinción a su prosa, segura, breve y cálida.

En su juventud, Alejandro Sawa publicó, "Crimen legal" y "Noche", ensayos de novela muy poco difundidos, pero que le dieron renombre de fino observador y de escritor ameno. Ya entonces, comenzó a caer en la ruta de los siete pecados. El destino le había señalado una existencia fragmentaria y oscilante.

Los ensayos literarios de un principio detuviéronse por mucho tiempo. Su vida periodística, poliforme e inquieta le hizo distraer sus facultades de escritor encarándole por caminos que si bien no hicieron decaer en nada la dignidad de su temperamento de artista, agotaron en él buenos propósitos y la poca voluntad que

poseía. Así llegó a echar en olvido la celebridad, que después, al fin de su vida, había de llorar con tanta pesadumbre.

"Mi vida, dice una de las confesiones póstumas, no me da derecho a afirmar otra cosa que el dolor".

Ya la lozanía de sus años anteriores había desaparecido poco a poco, imperceptiblemente. Su palabra abundante y su vastísima erudición confundíanse en una alternativa, confusa e incoherente.

Aquel poder de evocación que revelara reconstruyendo la magnífica escena, y los actores del París literario de 1880, fué cediendo ante su decadencia.

Sus discursos literarios contra la clericanalla y el brujerío madrileños eran piezas oratorias de formidables mazazos. Lo evocó ahora con su voz clara y vibrante ante un velador del café proyectando expulsiones crepitantes de monjas, curas y beatas. Luego, afirmando los errores históricos y cronológicos de la Semana Santa...

—Esa Semana Santa que tanto daño ha hecho a mi Sevilla...

Y su mano hacía vibrar al velador con un golpe sonoro.

El esplendor de antaño, la leyenda de sus amores, de su barba y de su apostura marcial de hombre de gran mundo, no sirvieron más que para amargarle sus últimos años. Los triunfos de su verba, de agrio y punzante polemista que tanto pregonaban sus amigos, volviéronse para él un recuerdo de extinguido esplendor. Su alma generosa desconoció la manera de aprovechar su talento e ignoró los caminos por donde se trepan posiciones y grandes prebendas. Por lo demás, eternamente iluso, embriagado por ensueños de un idealismo estético trascendental, siempre en fraternal relación con la belleza, desconoció el método de la disciplina. Vivió engañándose a sí mismo. Por eso protestaba y llevaba su carcaj lleno de flechas prestas para lanzarlas a un lado y a otro lado, hacia donde viera entronizada cualquier expresión y dominio de la vulgaridad.

En este libro revela toda la inquietud que lo arrastrara a una perpetua desolación y que abatiera a su espíritu en un triste y desteñido crepúsculo. Por sus páginas desfila la amarga caravana de sus emociones. El dolor es el leit-motiv que regula todos los momentos. Derrotado como un héroe sorprendido por ocultos destinos, evoca su juventud, risueña y clara. Su prestigio de parlero bohemio y polemista, sus amores legendarios vividos a

orillas del Sena y en los palacios de los Campos Eliseos, todo pasa en rumoroso tropel de recuerdos. Luego viene el cansancio originado por las noches artificiales de los malhadados e irresistibles pecados, la decadencia, el sufrimiento y por fin la decrepitud temprana con todas sus dantescas compañías.

Alejandro Sawa empieza en su obra póstuma un rosario de dolores sentidos por su alma privilegiada. Narra los amaneceres nostálgicos, llorados por su buen corazón. Su libro puede ser señalado como un breviario para los hombres de letras. Tiene el mérito incalculable de haber sido escrito por un espíritu de prosapia intelectual, herido en mitad de la vida, cuando debió florecer para el arte. Fué Sawa un ser que pudo vivir feliz y tranquilo para escribir buenos libros y narrar fabulosos episodios y aventuras. Mas la adversidad acechó su cuerpo y lo sedujo hasta vencerlo. Sus postreros días, sin más consuelo que su dignidad de artista, incólume y magnífica a través de todas las derrotas, los pasó privado de la vista. Aquellos ojos llenos de paganía, que antaño revelaran la opulenta claridad de su alma, quedaron inmóviles, con los párpados caídos como un busto de Homero o mejor como dos sombras que ocultaban la tragedia de una vida lacerada.

Llora inconsolable la implacable desdicha. Pero, poeta al fin, se entrega a sus evocaciones literarias. Repite con tono litúrgico nombres de alcurnia: Jean Moreas, Verlaine, Téophile Gautier, Charles Morice, París y la República Española... Hasta que la muerte acogió su cuerpo, ya maltrecho, dilapidado por veinte inviernos de dolor y de frío.

Cayó. Cayó como un héroe deshecho y derrotado. Pero de esa derrota salvó sus gestos, sus leyendas fantásticas y su corazón, noble siempre, joven y lozano hasta en la muerte.

ALBERTO TENA.

ROMANCE DE UN VARON TRISTE

La mujer leía la carta. Cierta súbita ansiedad aceleró su pulso cuando abriera el sobre pulcramente blasonado de un monograma en azul. Su seno se alzaba ligeramente, acentuando por rítmicos intervalos la curva asaz pura y noble del busto alto y curvo a la manera armoniosa de la línea de un flanco de jarrón. De pie, la luz caía sobre ella, hiriendo al soslayo con cautela de caricia el perfil neto, cuya palidez mate tornaba la sombra en sospechas de azul bajo los grandes ojos claros. En la boca imperiosa, insinuábase algo como intención de sonrisa, fina e irónica por el dibujo de los labios, secos y rojos a la manera de la piedra de rubí. De su hermosura podía decirse que había sazonado en la experiencia de los treinta años, ricos en amor. Tal era la corroboración del espejo cercano, del cual la luna sabía tal vez más de ella que el hombre a quien se entregara, ya que la mujer nunca se deja poseer más plenamente que cuando se da a su propia vanidad. Podía bien llamarse Ernestina, nombre hecho a ser pronunciado quedo y ardiente en momento combativo de instinto triunfador o en minuto vibrante de ansiedad a punto de lograr.

Recta, displicente, leía:

"Al otro día de poseerla, nadie dice adiós a una mujer. Tengo aún las manos como llenas de tí; de tal modo trataron de hacerte suyas. En el zumbido de una racha fugitiva oigo tu anhelar y a la manera de Esther seis meses estaré macerado con los perfumes de tu cuerpo. Al entregarte me has poseído. Estás en mí como la esencia en el vaso; sigo siendo yo, pero lo que hay en mí sólo eres tú. Estás en mí como la nota en la cuerda de un violín; mi razón de ser es vibrar en tí, realizando tu presencia perdurable. Vine de tus brazos; pero yo quedé en tí y tú viniste en mí. Por mi carne se ha transfundido la unidad de tu ser y mi espíritu es

el camino familiar de tus pasos. He aquí, empero, que te digo adiós.

Bien sé que no era menester agregar ni una sola línea ni una sola voz. El adiós es el "finis terrae" de las palabras. Después de él las cosas pueden ser nuevamente pero no serán jamás lo que fueron. Sólo me ha sido dado escuchar dos vocablos más crueles: "es tarde". Porque quien oye éstos sabe que algo pudo ser y no será. Que el alentado galopar de su esperanza llegó hasta las puertas cuando giraban rechinando, cerradas implacablemente, por lo que ya esperó y más no quiere aguardar. Su sentido es amargo y desalentado, pues niega antes de dar, anunciando que pudo conceder. Por fortuna, la hora llegó puntual para mi anhelo y tu deseo. Con tan fatal acierto condujo el destino tus pasos y mi marcha que insidimos en el punto hacia donde nos empujaba... ¿Qué? Siempre temí analizar y quede aquí el interrogante como una cifra enigmática en un pañuelo que alguien encontró, guardó y de cuyo dueño jamás supo.

— Bien, quería explicarte — ¿para qué encogerse de hombros? — este adiós mío inesperado y enfermizo. ¿Por qué los hombres han de querer razonar siempre sobre los actos definitivos? Acaso su vacilante flaqueza espiritual busca el falaz apoyo de la lógica que aprendimos... Recuerdo que siempre me reprocharas mi afición a transcendentalizar las cosas simples. Y cosa bien simple es que dos vidas no sean más entre sí lo que fueran una hora, un día o un año. ¡No sean más!... Raro y grave me parece esto tratándose de mí y de tí, de mi vida y de la tuya. Es que por ellas ha pasado silenciosamente un soplo de infinita angustia y fatalidad. Eso que reside, pertinaz, en todo lo que termina y substituye lo que hubo en las cosas cumplidas. Lo que hubo... Porque hablo ya de lo que pasó, de lo que fué, de lo que no volverá a ser en el hondo espacio de los tiempos. A nadie le es dado detener el tiempo en el instante único en que sintiera plenamente hallarse en la cima de su vivir. A ninguno le es lícito decir a la vida: detente y vivamos aquí hasta morir; del mismo modo que una piedra gira sobre la hoja hasta que el acero se apura en fulgurante aguja. Con esa melancólica convicción de impotencia es que te digo adiós. Sé que todo pasó y que ya no volverá y no quiero extenuarme en la amarga parodia del esclusivo momento en que mi vida se enhestó hasta su más espléndido nivel. Bien sé que el correr de los días pondría otra vez tu cuerpo en mis brazos y que el placer te haría

vibrar junto a mí como una copa herida por mano hábil. Pero ya no será lo mismo. La mujer puede ser poseída una sola vez en espíritu y en verdad. Solamente una se da ella en la plenitud integral de sus sentidos y sus facultades imperiosamente orientadas hacia el hombre. Pudo antes entregarse y es posible que continúe siendo tributo dócil del deseo. Mas el placer es único, inmutable e indivisible y sólo acude una vez a todas las citas de la pasión. Una vez sentimos el corazón del goce vibrar bajo la palma de nuestra mano. Y bastó. Sé que llegaste hasta mí con la doncellez de tu placer sino en la virginidad de tu forma. Entonces "se abrieron nuestros ojos" y supimos que jamás hasta tal momento habíamos sentido. Porque todo lo anterior se reveló entonces como deleznable ficción. Así debió intuirlo, por súbita desazón interior, el varón para mí desconocido que envaneciera su petulancia con la memoria voluptuosa y cruel de tu iniciación.

¿Cómo repetir lo que debe pasar y no retornar? Creerlo posible, fuera envilecer con mano torpe la suprema elevación de aquel recuerdo.

Ciertamente, para tí y para mí, no fuera él la realidad brutalmente hostigada por caminos que recorrimos sin ver las manos ávidas y la boca ardiente. No; y bien lo sabes; fué el coronamiento armónico de una noble y serena e intensa arquitectura pasional. Hicimos un camino lento, vivimos intensamente cada hora, cada minuto, cada paso. Ni una brizna de aquel azar de nuestra vida no quedó estremecida de ansiedad, honda de sentido, grave de reflexión. Sabiendo que nos acercábamos al sitio y al momento supremos gustábamos el refinamiento sutil que acompaña al lejano latido de la carne conmovida por el temblor del instante que se aproxima, a la inquieta turbación del espíritu feble por la inminencia. ¿Cuántas veces no se obscurecieron tus ojos, temblaron tus manos y se insinuó en tu boca el clamor de la rendición, presentida, adivinada y cercana?

Hubo hora en que tu silencio clamaba por tus pupilas y día en que mi pasión precipitaba sus tropeles por la pendiente banal de ciertas palabras. ¡Qué valor extraño y profundo adquirían entonces las voces y los gestos!—decíamos: "sí"; y escuchábamos, temerosos, esperando que algo trascendental aconteciera en obediencia al imperio maravilloso de la palabra que venía de las raíces del espíritu, cargada de energía e intensa como el verbo primero. Alzábase tu brazo, tendido por azar hacia la altura y mis ojos se

agrandaban, aguardando quién sabe qué deslumbrantes descendimientos bajo el mandato cabalístico de tu ademán...

Recuerdo—ya ves, vivimos en cosas de recuerdo—una mañana en que estuviéramos a punto de caer. Bajo el azul del cielo, encarecíase la línea de tu cuerpo, sobrio y preciso, noble y audaz. La sombrilla de seda roja—ambigua bizarría de tu capricho—llameaba alrededor de la cabeza y hacía relampaguear reflejos escarlata en tus ojos, enguantaba de púrpuras tu mano, ponía fuego activo en tus labios. Algo aéreo—ave o nube—planeaba, inmóvil, por inverosímiles altitudes de azul y claridad. El silencio sacerdotal, hierático, parecía diluirse finamente sobre la tierra. Me observaras entonces la melancolía musical de un lejano y acompasado batir de hierros que la sonoridad del silencio conducía con fidelidad purísima. Después, tu brazo señaló una alejada perspectiva de árboles recortados en masa verdinegra sobre aquel fondo de zafiro irreprochable. Caminamos. Vino una racha tibia como un hálito. Rehuyéndose, se encontraron nuestros ojos; el rojo asaltó tu semblante, algo cálido oreó tibiamente mis sienes. Sentí que te dabas a mí con la mansedumbre que pone el agua al darse por el cauce abierto. Pero alarmó tu lasitud el ritmo de pasos cercanos; como acero de combate se irguió tu busto y nos avergonzó la vulgaridad grotesca del incidente. Todo pasó, fugaz; pero nos separamos aquel día gustando el sabor de lo irreparable.

Es que amamos con dolor y con verdad. Más fuerte que la Muerte, como en el Eclesiastés, era el amor para nosotros. Y cuando se amó así, es sacrílego volver sobre los pasos andados. ¿Para qué? Hemos llegado hasta la cima, porque es fuerza llegar siempre, el destino de toda nave es abordar en alguna ribera. Así. enlazando episodios, arribamos al sitio fatal donde se ocultara el príncipe que el horóscopo designara como víctima del naufragio según el viejo maravilloso relato. Pues a nadie le es dado esquivar el cumplimiento de lo que fatalmente ocurrirá. ¿Recuerdas aquella leyenda del Angel de la Muerte y del alma temerosa que huyera hasta el sitio recóndito que en el génesis de los tiempos asilara la serpiente falaz de la Tentación?

En verdad que no es posible escapar a la ejecución de obscuros designios. Somos como las retinas, hechas lo mismo para reflejar el horror del espectáculo de la muerte y la suave consolación del amor. Nuestra mano jamás aprisionó la brida que debe regir el andar de la vida. Y ésta es como las alucinaciones de los sueños,

donde la muerte y el amor, el reir y el sufrir, la sonrisa del placer y la mueca del dolor, vienen unidas y fantásticamente aliadas. Y en todo ello ¿qué es el mandato de nuestra voluntad?

Lo sabio es someterse. ¿Para qué ensayar una prolongación penosa de lo que inexorablemente fué? Además, si no lo sabíamos, lo presentimos. Por eso la posesión tuvo para nosotros el encanto amargo de lo supremo y lo definitivo. Cuando nos despedimos se llenaron nuestras palabras de esa grave unción que más tarde destila silenciosamente en el recuerdo. Pusimos en ella lo esencial de nuestro sentimiento. No sé qué fuera de ti cuando nos separamos. Mas para mí había cambiado milagrosamente el aspecto de la existencia, de tal manera trasmutáronse las cosas y de tal suerte elaboramos el futuro en el pasado. Quede, pues, todo ello atrás, si así puede ser y si no es lícito seguir a lo largo de la vida con la escolta del instante fugitivo que más intensamente se vivió. Acaso ahora el ardor de mi carne se tuerza hacia ti como la llama bajo el soplo del viento. Pero no iré ni vendrás. Y sea este dolor como el anillo del rey arrojado al mar para que los dioses respeten, intacta, la felicidad que alcanzamos un día."

La carta, menudamente destrozada, fué por el balcón abierto hacia la indiferencia de la calle. Y nada más. Porque tal suele ser el destino de las fuerzas lanzadas con el intento de retener el ritmo de los astros.

Empero, en los orígenes del esfuerzo que el azar trunca, siempre resta la vigilancia de una inquietud y el ansioso alerta de una esperanza. Así, la mujer jamás supo de las horas de angustia y de fiebre que esperaron inútilmente un retorno que jamás ocurrió. Esperaba en vano aquel varón triste, lacio de espíritu y enfermo de retórica. Y malaventurados los que algo esperan sin esperanza, porque de ellos es el obscuro reino que hospitaliza el cansancio incurable de los débiles decidores de flaquezas.

VÍCTOR JUAN GUILLOT.

MENSAJE DE LAGRIMAS

En el rayo de luna
que tímido penetra
en la amorosa alcoba
donde con otro sueñas,
congojoso mensaje
te envía sollozando tu poeta.

En la brisa nocturna
que callada serpea
por el jardín florido
donde con otro sueñas,
congojoso mensaje
te envía sollozando tu poeta.

En la canción doliente
del ave, en la arboleda
bajo la cual con otro
alegre te paseas,
congojoso mensaje
te envía sollozando tu poeta.

En el suave perfume
de las tristes violetas
con que tu pecho adornas
cuando a tu amante esperas,
congojoso mensaje
te envía sollozando tu poeta.

Del libro *Sonetos y Canciones,* que acaba de aparecer editado por NOSOTROS.

Melancólico rayo,
brisa nocturna y queda,
suave y grato perfume,
doliente cantilena,
llevad siempre a la amada
indiferente y fiera,
el mensaje de lágrimas
de su angustiado y pálido poeta.

LUIS M. DÍAZ.

ORIGEN Y EVOLUCION DE LA CRITICA LITERARIA

I

Iniciar un curso de crítica literaria, significa remontarse al sitial más elevado y sereno de la materia; llegar a conocer los principios fundamentales y complejos que gobiernan la producción artística, en su sentido estético o emocional. Es, sin duda, tarea ardua, cuando se tiene en cuenta la multiplicidad de relaciones, principios y cuestiones que deben abarcarse para llegar a *inducir,* ya sea ese mecanismo estético que toda obra de arte supone en el autor que la produjo, sea los delicados pero graves arranques de la sensibilidad que se mueve en las páginas, en el cuadro o la sinfonía; sea la condición o característica del medio social o, en fin, sea la indicación de los postulados, principios o leyes que manejan la emoción artística. Pero debe advertirse que esta tarea es tal, cuando se habla de verdadera crítica. Vulgarmente se toma esta palabra como sinónima de *censura.* Debemos, desde luego, alejar por completo esa acepción cuando hablamos de crítica científica, por cuanto es algo más elevado, más extenso, más complejo, es todo lo contrario, si se quiere.

"Es conveniente no confundir trabajos tan diferentes como la crónica de un periódico sobre el libro del día, las notas bibliográficas de una revista, los folletines que explican una exposición o las comedias de la semana, con ciertos estudios, los de Taine, por ejemplo, o un capítulo de Rood sobre pintura, o las investigaciones de Posnett sobre la literatura de tribu, o las de Parker sobre el origen de los sentimientos que asociamos a ciertos colores, o de Renton y Bain sobre las formas del estilo, o las críticas biográficas de Sainte Beuve" (Hennequin). La primera es vulgar sensación de naturalezas vulgares (en general); la otra, la crítica, es excepcional examen de naturalezas excepcionales. Mientras la

---

Conferencia leída por su autor en el Colegio Nacional de La Plata.

primera está librada a cualquier imberbe que posea una pluma, la otra permanece bajo la férula de los Sainte Beuve, Taine, Macaulay, Faguet, etc.

Nadie ha sintetizado en el menor número de palabras y en el mayor de ideas las dificultades de las funciones casi sacerdotales del crítico, como Voltaire, cuando dijo: "Crítico excelente sería un artista que tuviera mucha *ciencia* y mucho *gusto* y no tuviera ni *prejuicios* ni *envidias*". Exigía Voltaire una cualidad para el crítico, que la humanidad no la ha alcanzado, no obstante haber vivido tantos miles de años: la perfección en el hombre; y tal vez sea esa la gran ventaja de la humanidad, pues si fuéramos perfectos no agitaríamos nuestro pensamiento en aleteo gigantesco e infinito en camino de la perfección.

Pero nosotros tomaremos la palabra *envidia* como lo quiere Mazzoni; sólo para mostrar que ella "no es hija ni siquiera pariente lejano de la crítica".

No creemos con Montesquieu, cuando afirmaba despectivamente que "la crítica puede ser considerada como una ostentación de la superioridad de un hombre (crítico), sobre los otros"; al contrario, "la crítica debe ser considerada como la afirmación de las otras superioridades".

A nuestro modo de ver, el gran La Bruyère ha caracterizado la crítica, desde el punto de vista psicológico, cuando ha dicho que "el placer de la crítica se encuentra en el hecho de ser vivamente conmovido por la cosa más bella". Esta expresión, casi ingenua, ha sublevado un gran espíritu contemporáneo, quien le ha respondido con un categórico *no;* pues él piensa que el crítico no debe conmoverse por nada ni por nadie, ni por lo feo ni por lo bello; debe permanecer en el término medio. Pero nosotr s protestamos de esa muerte moral del crítico, en nombre de la vida. Con esas ideas se quiere hacer del crítico un abúlico, un ecléctico, una estatua oriental, un anatomista frío y rígido; sin pensar que ante todo y sobre todo debe ser artista. Decir todo eso es pensar que la crítica la hacen los dioses, es olvidarse que el elemento *hombre,* con su naturaleza primaria, es el que maneja ese escalpelo; y, sentado esto, ese olvido significa otro más irracional: que los caracteres puedan amasarse a las funciones y que la emoción es un artificio; lo que no podemos comprender en este siglo de la estopsicología. El hecho de que el crítico se emocione en presencia de una obra de arte, significa que hay belleza; lo bello no tiene

otra manera de hacerse sentir; y la propia finalidad del arte es la emoción; pues nadie puede llegar a más alto grado en materia de arte, que hacer sentir a los demás sus propias ideas y sensaciones.

Desde el punto de vista de la retórica, podemos decir que la "crítica literaria es la hermana amorosa del arte; el heraldo fiel y la reveladora del arte"; pero científicamente, sabemos que la cima de la crítica es la estopsicología y que ésta "es la ciencia de la obra de arte, considerada como un signo".

En términos generales, podemos establecer que la crítica científica "es una ciencia que permite remontarse de ciertas manifestaciones particulares de las inteligencias a las inteligencias mismas y al grupo de inteligencias que representan". Pero no hay que olvidar que la crítica científica no puede separarse de la literaria, pues es su prólogo, su base propiamente científica: la primera hace el análisis y la segunda la síntesis; la crítica científica es la anatomía del arte y la literaria es su fisiología o el arte mismo. Tal es la materia, cuyo origen y evolución vamos a estudiar.

He creído indispensable dar estas prenociones, para que se tenga una idea de la asignatura que vamos a seguir a través del tiempo.

II

Desde luego, es necesario partir de un punto incontestable: la crítica adquiere sus rasgos propios en el siglo XVIII y se constituye definitivamente a fines del siglo XIX. Pero una vez más debemos darle la razón al intuitivo y filosófico Leibnitz: "todo está en germen en el pasado"; en nuestro tópico es ello una gran verdad.

En efecto, esos primeros gérmenes de la crítica literaria los encontramos ya en el incomparable espíritu helénico. Se ha cometido un pecado mortal con los literatos helenos, respecto a esta materia, al decir y afirmar que ahí no hubo crítica, ni siquiera principios de ella. Esto es casi un postulado para muchos grandes espíritus, como Hennequin, entre otros, que en todo su curso de crítica científica no le dedica una palabra al pueblo griego porque, dice, ellos no hicieron crítica. Pensamos lo contrario y trataremos de demostrarlo en nuestra excursión por esta nota-

ble civilización. Soy de los que creen, con nuestro gran Lugones, que "somos todavía bárbaros respecto a la cultura helénica" en su conjunto.

Es interesante estudiar y observar, en la época de oro de la literatura griega, cómo hacen aquellos hombres crítica, sin saberlo ni quererlo, tal vez; y, debe tenerse muy presente, tocan puntos tan fundamentales, que son problemas en la actualidad, la mayoría planteados recién a partir de Taine.

Paréceme, por la penetración que he podido hacer de esta literatura, que la crítica *intuitiva* que hacían tiene dos caracteres inconfundibles y por demás originales: 1.° fué casi exclusivamente estética; 2.° la realizaban en sus propias obras. Y, secundariamente, podemos establecer que estaba reducida al teatro.

Así, cuando el gran Esquilo de Eleusis (525 a 456 a. de J. C.), añade un segundo actor a aquel que había introducido Thespis en el coro, cuando lo hace dialogar con el mismo; cuando hace de la escena trágica una escena nueva y regularizada; cuando viste a sus propios personajes de manera distinta a la usada hasta ese momento; cuando introduce decoraciones convenientes y usa nuevos procedimientos mecánicos. En una palabra, cuando reforma la escenografía griega, no hacía otra cosa que crítica teatral en el más alto grado; pues hacía crítica, haciendo obra.

Se me objetará que no es la crítica que hoy entendemos y cultivamos: tal vez sea ese nuestro error.

En otro orden de ideas: cuando, en "Agamenón", hace ver a su pueblo las consecuencias que puede traer el orgullo cuando llega a la embriaguez, ¿no hace Esquilo crítica social? ¿No hace otro tanto cuando incita a sus conciudadanos a volver a las antiguas costumbres artísticas, en el peán de "Frínico"? Entiendo que aquí están los primeros rudimentos de la crítica literaria.

En Sófocles no encontramos ese espíritu de reforma tan acentuado. Pero hay que tener en cuenta que él no amoldó su tragedia a la sociedad en que actuaba, sino a su carácter. Más, se acercó a Pericles que a sus contemporáneos, en materia de costumbres.

Haciendo un salto, llegamos al genio de la comedia griega y antigua: Aristófanes. Los diálogos satíricos-sociales—que no son otra cosa sus comedias—de este demoledor atrevido, con el estilo más ático entre los áticos, son tratados de crítica social. En sus comedias hace danzar a la sociedad griega de su tiempo.

Pero aparte de esa su característica genial, su crítica se acerca mucho a la nuestra cuando toma los hombres más grandes de su tiempo para satirizarlos en las tablas.

En "Las Ranas", hace exclusivamente crítica. En esta notable comedia, el satánico Aristófanes pone de relieve el mal gusto de su tiempo y a raíz de dicho argumento critica a todos aquellos que emplean palabras enfáticas para hacerse aplaudir con las muchedumbres. Es ésta una crítica tan perfecta que no sentaría mal hoy para estigmatizar a los cultivadores de ese mismo género que los hay en abundancia en el mundo latino, especialmente.

Aunque "Las Nubes" pertenecen al género filosófico, se ocupa en ella de criticar la filosofía y la moral de un gran griego: Sócrates. En su conjunto, la obra es una crítica acerba a cierta educación ateniense, "muelle y verbosa", que consistía en la manía de saberlo todo y de platicar sobre todo. Pero él quiso tomar como tipo un hombre que, a su juicio, sintetizara esa educación y lo tomó a Sócrates, ridiculizando su doctrina, filosófica y moral. Fué tan mordaz, tan profunda y tan bella la crítica hecha en esta obra, que su "efecto fué tan duradero como siniestro, y Aristófanes, que respetaba ciertamente el carácter moral de Sócrates y hasta era amigo de su más insigne discípulo, debió sentir cruelmente haberle deparado su parte de cicuta". Todas las obras de Aristófanes, constituyen una verdadera crítica social y, muchas veces, al criticar obras teatrales pone de manifiesto defectos orgánicos de la literatura griega, según su entender. Es ésta la crítica del porvenir; la que podemos anhelar nosotros en la actualidad; que no sea circunstancial ni transitoria, sino que vaya al fondo mismo del asunto y haga sistema.

Si pasamos del teatro a la elocuencia, encontraremos que las arengas y los discursos son críticas perfectas a la sociedad, a las costumbres y, sobre todo, a algunos políticos actuantes; y, a veces, iba toda la vida de un orador en hacer triunfar ese principio o esa idea.

Y esta oratoria crítica, fué una característica inconfundible desde Zenón de Elea a Antifón, y desde Lisias a Demóstenes. De los fundamentales exceptuaremos a Isócrates, quien ante todo y sobre todo fué un cultivador de la forma; en una palabra: fué el músico de la elocuencia griega.

Y no seguiremos en esta exposición, por más interesante que

nos parezca, por los límites naturales que debe tener esta conferencia y porque con los mencionados y las investigaciones que tenemos hechas, nos basta para obtener una conclusión referente al fin que perseguimos en esta materia. Podemos establecerla diciendo que los literatos griegos cultivaban lo bello, con el propósito de reformar a la sociedad o las costumbres.

En materia de crítica propiamente dicha, empezaron por lo último, por el análisis sociológico, en forma "sui géneris". Pero esa crítica fué individual y le faltaba el tecnicismo y la constitución. En fin, no hubo crítica tal cual la entendemos hoy; pero hubo crítica, pues la hacían a su modo; sin saber cuál es más fundamental y provechosa: si la actual, que parte de una obra para llegar a otra obra, o aquella que partía de una obra para llegar a la misma obra. Es cierto que fué personal, unilateral y que no se sujetaba sino al capricho del genio o el talento que la concebía; pero hay que convenir que esos caprichos suelen ser notables y que a menudo gobiernan al mundo. Desde luego, en la actualidad no podemos decir que hay unidad en la crítica; al contrario, existe una fuerte tendencia al individualismo, como en casi todas las manifestaciones de la vida.

Con esto hemos dado el primer paso en la evolución de nuestra materia, que, para caracterizarlo, podemos llamarlo el de la manifestación del *gusto personal.*

III

Pocas palabras debemos decir respecto a su evolución en Roma. Son otras materias las que ocupan la mente de aquellos hombres.

Si algún reformador surgía, era tan excepcional, que no se le notaba; mientras que en Grecia cada autor tenía su sello propio, característico, inconfundible.

Es que en Roma empieza a asomar ya un vicio, un sistema admirable para esterilizar los talentos: la cortesanía. Y así es que la civilización romana en frente a la griega, ofrece esta estupenda paradoja: mientras en Roma la mayoría de los escritores se rendían humildemente a los Césares, hasta llegar a poner en broncíneos versos sus más pueriles caprichos, en Grecia no se inclinaban ni siquiera ante los dioses *humanos* que ellos mismos habían formado, a su imagen y semejanza. Es que, en

Grecia, el arte es por el arte y para el arte; más: el arte era el único dios griego de la época de oro.

La obra de los escritores romanos se consagra, pues, a escrutar otras cosas y otros mundos, más que reformar y criticar. No obstante, hay que salvar algunos nombres.

Virgilio, que en medio de la depravación más absoluta de la Roma cesárea, aparece componiendo idilios naturales, cantando rudamente a la madre eterna y poniendo liras ahí donde los demás ponían horror y desprecio, es a su manera un reformador pasivo. Hace crítica a la sociedad de su tiempo sin decirlo; es decir, enseña a *hacer, haciendo*. Es evidente que no hace crítica perfecta, pero su noción del gusto absolutamente distinta de la de su tiempo, se impone luego como una necesidad sentida.

El rey de la sátira—Juvenal,—manifestó su gusto personal en forma lapidaria y terrible sobre las cosas y los hombres de su época. Es evidente que todo lo hizo con sonrisa (de ahí que pocos lo comprendieran), pero debajo de ella, por más amable que parezca, si buscáis bien, encontraréis más que la saeta el dardo demoledor.

En cierto modo, fué el primer crítico ironista, seguro que sin saberlo ni quererlo: volcaba en el papel su alma y ésta destilaba ironía robusta; eso es todo.

Hay que notar que este poeta agrega un elemento más sobre el comentario de Aristófanes: es más concreta su crítica, la fija, la graba.

Es digno de hacer notar que Séneca establece algunos principios en materia de lo que podríamos llamar método del examen de obras. Ciertamente que él no analiza obras; pero sus preceptos constituyen un preludio de lo que hoy se llama "mecánica de la crítica".

Para terminar con este análisis somero de los escritores romanos, debemos mencionar a los dos que han dejado huellas más profundas en el asunto que nos ocupa: Lucrecio y Plinio el Joven.

Lucrecio es el primero que habla de "leyes naturales" (de rerum) y su obra, en materia literaria, para sintetizarla, diremos que consiste en la introducción de alguna disciplina científica, desconocida hasta entonces. Para la crítica es esto inapreciable. Tiene desde este punto de vista otro gran mérito: indirectamente nos habla de la zona y su influencia en las obras literarias, pro-

blema que recién va a plantear a fines del siglo XIX el espíritu analítico de Hipólito Taine. Plinio el Joven, intensifica esa acentuación naturalista en la literatura y es el ejecutor, en parte, de los designios de Lucrecio.

En síntesis: ¿qué ha hecho en pro de la crítica la literatura romana? La obra del espíritu griego es general en este asunto; en Roma, es por excepción. No fué tampoco forma aplicada a la mayoría de las materias. Pero hay que reconocer que los pocos que de ella se ocupan, concretan más la obra griega en la materia. Se fijan los primeros principios; hubo un poco de disciplina.

IV

Tenemos ahora el inmenso panorama de la Edad Media; no obstante su extensión, no se nutren en ella los principios de nuestro asunto. Era demasiado vasto y halagador el silogismo, para que hubiera tiempo de aplicarse a la crítica. Encontraron un instrumento con el que creyeron descubrirlo todo, hasta los secretos designios que gobiernan las sociedades humanas, y ese fué su error, pues no descubrieron nada y, lo más grave, no hicieron nada tampoco. En general, en filosofía y aun en arte, la Escolástica ocupa la escena de la Edad Media por entero.

No podemos, pues, detenernos en esta época por cuanto no hay en ella nada de fundamental en la materia que nos ocupa.

Y en este arduo vagar por las literaturas en busca de los sedimentos de la crítica literaria, hemos llegado a sus puertas: siglo XVIII.

Con la precedente evolución, hemos terminado todo un período de la cuestión que tratamos; lo que podríamos llamar su edad gestativa, sus notas primarias. Hasta aquí la función del crítico se reduce a exámenes someros de obras, demostrando únicamente el mayor o menor agrado que la lectura de una obra le causaba. Era, pues, eminentemente personal—exclusión hecha del pueblo griego — y tomaba una sola fase, de las múltiples y complejas que tiene la crítica: la manifestación de su gusto estético.

La Revolución Francesa—que todo lo reformó—también dejó su sedimento y su manera en la crítica. Ella produce una verdadera revolución en el modo de apreciar y juzgar las obras.

El origen inmediato de la crítica, está en el siglo XVIII y en Francia—ese siglo inicia su adolescencia. En esta época y en este país nace el "Comentario", que genera de inmediato la crítica científica. Por eso podemos decir que el comentario es a la crítica lo que el romance es al idioma castellano. Este género se inicia en los llamados "Salones de Diderot", y con los exámenes prácticos de La Harpe.

Pero tienen estos hombres algunos precursores dignos de mención, entre ellos, especialmente, Boileau y Perrault. Estos dos hombres hicieron, especialmente, análisis teatral y se particularizaron con los más grandes autores de este género: Corneille y Racine.

Perrault es el primero que se ocupa en Francia del estudio de la herencia en el autor. Ya no bastaba para él expresar el gusto o disgusto que causaba la lectura de la obra, era necesario investigar los *medios* de que se había valido el escritor para producir su obra; y luego estudiar con detención sus *tendencias.*

Son estos, factores importantes que Perrault agrega al comentario, aunque lo hace de una manera vaga y general.

Boileau no teorizó; pero hizo obra de verdadero crítico en sus admirables producciones, casi la mayoría en verso. Generalmente adoptaba como título el de la obra cuyo comentario quería hacer. Su obra fué, pues, eminentemente práctica. Caracterizándolo podemos decir que, en forma insuperable y hermosa, destacaba los defectos y bondades de las obras. En definitiva, fué el poeta del comentario crítico; siendo, a su vez, el poeta más sutil y armonioso de su época, por lo que se le apellidó el "poeta de los pájaros y las flores".

Los "Salones de Diderot", tienen la virtud en literatura, de transportar a la sociedad francesa del siglo XVIII a la gran Grecia de Pericles. El notable enciclopedista reunía a los más grandes escritores de su patria y de su tiempo en torno suyo, con el fin de cimentar la obra filosófica de la Revolución, primero, y con fines literarios y de crítica después.

Los Salones mencionados introducen un elemento nuevo en la naciente crítica literaria: el análisis contradictorio; pues ahí se discutía la obra del día, la semana y el mes, previa preparación de los concurrentes. De aquí surge una consecuencia: que aquellos hombres fueron más *analistas* que críticos; *examinan* más que comentan; exponen, siembran, esparcen ideas, más que escrudiñan y critican.

La Harpe, eminente literato francés, a mediados del siglo XVIII, añade a nuestro asunto un elemento de gran valía: la *unidad*. El había observado que cuantos exámenes se hacían, tantas eran las *orientaciones*. Apartándose, en esta cuestión, de los prejuicios de escuela, manifestó que la crítica era una, de la misma manera que una era la verdad. Entonces, debe existir una *orientación*, un criterio crítico. Especialista en el género teatral, comentaba las obras de esa especie.

Estas ideas dieron como resultado una cierta *unidad* de criterio en el comentario.

Con los antecedentes expuestos, llegamos al momento en que el comentario-crítico se constituye en Francia.

Pero, se habrá observado, que no hemos salido en esta tarea de los límites de Francia. Esto se explica: la actitud de Europa, en presencia de la gran Revolución, era expectante. Por otra parte, no había llegado aún el momento de la expansión de las ideas de dicha revolución. Al finalizar el período recorrido, se produce ya el fenómeno, aunque en espíritus aislados y excepcionales.

La primera nación que empieza a vivir un poco de la enciclopedia francesa, es Alemania. ¡Rara coincidencia! es ésta la misma nación que luego se rebelará contra toda la obra de la revolución, mostrando que la enciclopedia era deleznable y ficticia.

Para la crítica, es digno de mención en este país, por los nuevos elementos que agrega, Lessing. Heredero directo del neohumanismo francés, sistematizó lo que aquéllos habían hecho, en un todo uniforme; pero introduciendo un factor de suma importancia: el estudio del medio ambiente social. Con este escritor nacen las primeras nociones estables y fundamentales de las cualidades del crítico.

Después de él ya se comprendió que no cualquier escritor podía ocupar la alta tribuna de la crítica literaria; que era necesario tener aptitud pronunciada y cualidades especiales. En una palabra: flotaron en el ambiente, a la manera de postulado, un conjunto de ideas, que se pueden sintetizar en el siguiente principio: es imprescindible que el crítico, para que sea tal, posea un temperamento artístico tan genial como el que ha escrito la obra.

Sus ideas recorrieron bien pronto toda Alemania, hallando entusiastas sostenedores. Poco después la crítica hacía camino en esta nación.

Pero he aquí otra nación, que por su situación insular, su espíritu y sus prácticas propias, parecería que no habría de admitir expansión francesa: Inglaterra. Es evidente que la nación modelo, según Le Blay, iba a imitar por primera vez y en una sola materia: crítica literaria. El apotegma de Summer Maine — "el gran mérito de Inglaterra es el de no haber imitado jamás"—va a resultar erróneo en este caso; pues las verdaderas nociones de la teoría de la crítica, la toman, sus grandes escritores, de Francia.

En efecto, Macaulay aparece en la escena inglesa, abarcando con su enorme talento todo el bagaje, todo el conjunto, toda la evolución de la crítica francesa. Pero él tiene la virtud—virtud imperial de su raza y de su pueblo—de hacer de un conjunto de reglas oscilantes y teóricas, una obra práctica admirable. Macaulay no se preocupa en poner puntales al edificio que se levantaba lentamente: sencillamente, observa el método y procedimiento de sus vecinos y lo construye de un solo golpe. Macaulay hace, edifica, ante todo; pero construye y edifica de una manera maravillosa. Es que este hombre eminente, en su triple carácter de artista, crítico y filósofo, pudo decir como el que más: yo no he dicho lo que es la crítica, no he dictado reglas sobre la misma, no he sistematizado ni teorizado nada sobre ella, pero toda mi obra es *crítica*. He mostrado cómo se *hace* la crítica, *haciéndola*.

En verdad, es necesario ver en el primer crítico de la Inglaterra moderna un sistema, una obra y un temperamento distinto a todos los de su tiempo. A través de su vasto talento, no puede sino verse el genio de un pueblo que hace mucho y dice poco, y un temperamento inconmensurable que lo sintetiza y lo santifica a la vez.

Agreguemos a lo dicho, las críticas históricas de Pater y Vernen Lee y tendremos un ciclo culminante de la Inglaterra-crítica.

Todo lo expuesto constituye los cimientos de la crítica científica y muchos materiales dispersos. Con todo ese bagaje, vamos a asistir a la construcción del edificio definitivo en pleno siglo XIX. En efecto, dos obreros infatigables, reunen, sistematizan, agregan y fundan definitivamente la crítica: Taine y Sainte Beuve. El primero fué un crítico histórico-sociológico; su obra es sólida, porque fué científico al par que gran literato. El segundo fué crítico biográfico; había nacido para la crítica: ana-

liza, desmenuza, estudia, reune todos los datos imaginables del hombre-autor.

Taine, es ante todo, psicólogo y sociólogo. Empieza su extensa obra por renunciar a censurar o elogiar las obras que estudia. "El sólo hecho de ocuparse, le parece demostrar suficientemente que los considera de mérito y significativos".

Con estas ideas, se propuso estudiar, especialmente, las relaciones del autor con su obra y las relaciones de los autores con el conglomerado social de que formaban parte. En tal forma hacía al mismo tiempo que la psicología del autor la sociología de su obra.

No olvidemos que la historia revive bajo su poderoso talento, empezando a considerar por primera vez la historia como un problema de psicología.

El se encarga de resumir toda la importancia y la práctica de su sistema, cuando dice: "Me propongo escribir la historia de una literatura y buscar en ella la psicología de un pueblo". Lo que concuerda con su intensa idea de que "de todos los documentos históricos, el más significativo es el libro, y de todos los libros, el más significativo, a su vez, es el que tiene mayor valor literario".....

Su obra no sólo es teórica, echando las bases sólidas de la crítica científica, sino también práctica, escribiendo y consagrando casi toda su laboriosa vida, al género. Casi todos sus "Tratados de la Filosofía del Arte", son críticas concienzudas; sus cinco gruesos volúmenes sobre la "Historia de la Literatura Inglesa", constituyen bocetos admirables de crítica literaria. En cuanto a su "Ensayo sobre La Fontaine", lo juzgo como una de las críticas más perfectas del siglo XIX.

En "Ensayos de crítica y de historia", en "Tito Livio" y en el "Idealismo Inglés", Taine continúa y perfecciona la crítica biográfica que practicaba Sainte-Beuve.

Sainte-Beuve sintetizó su época literaria con gran inteligencia. Después de vagar algunos años en diversas materias, se dió cuenta que su materia era la crítica y se consagró por entero a ella y ahí debe buscarse hoy su obra.

Sobre la dificultad y complejidad que le atribuía a la tarea del crítico, son suficientes estas palabras suyas: "Esforzámonos en comprender esa palabra interior que cada cual lleva grabada en el fondo del corazón. Pero antes de articularla, ¡qué de pre-

ocupaciones, qué de escrúpulos! Cuanto a mí, después que reuno y clasifico todas las circunstancias de raza, de familia, de educación y desarrollo, aun después de haber sorprendido al individuo en sus momentos decisivos y en sus crisis de información intelectual, siguiéndoles en todas sus variaciones hasta el fin de su carrera, leyendo, analizando todas sus obras..... Ni aun después de todo esto me atrevo a escribir esa palabra final; no la diré jamás, y sólo dejo adivinarla"..... ¡Qué diferencia con la mayoría de los críticos contemporáneos y, sobre todo, con los señores cronistas que siempre dicen la última palabra!

Es debido a ese escrúpulo acentuado que Zola no puede conformarse, que después de haber hecho Sainte-Beuve una crítica completa sobre Taine, termine diciéndole sólo esto: "sea amable".

Estos dos hombres constituyeron la crítica científica, teórica y prácticamente. "Al presente, no queda más que seguir adelante por este camino, agrupando, agrupando documentos y perfeccionando el método".

Y, sobre todo, no terminemos sin declarar esto: la crítica es una obra de amor, de gran amor; no se puede ser crítico sin ser artista.

VICTORIO M. DELFINO.

Zonza Briano

EL ARTE DE ZONZA BRIANO

Al doctor Emilio Giménez Zapiola, que
me condujo a Taine. Afectuosamente,

S. L.

Estamos ante un admirable fijador de sensaciones. Zonza Briano, con su arte vigoroso y profundo, hubiera, tal vez, colmado el "spleen" en los ojos claros de Jean Lorrain. Es el escultor argentino, un artista como los ansiaba aquel príncipe de la sensación y de la crítica. La más rebelde de todas las materias que sirven a la expresión artística, ofrece una docilidad rara a la sensación que guía las manos de Zonza Briano. La realización, por momentos es tan admirable, que la aparición, diremos, de esta nueva estética, no causa sorpresa. Admítesela como cosa natural, y ya familiar a ofrecerse tangible a nuestra sensibilidad de hombres acostumbrados a Wagner, a Carrière y a Barrés. Además, aunque muy joven, por el dominio singular que evidencia en su arte, Zonza Briano, incompleto o vacilante en su tendencia, es ya uno de los grandes escultores. Esto queda fuera de discusión.

Lo primero que sorprende en él, son dos valores singulares: cómo sus manos penetran con una fuerza insospechada en el campo del color y de la luz; y luego, la conciencia, el vigor y la sensibilidad que revela en la realización interior, anímica y psicológica.

El escultor llama a su arte, "arte de las pasiones", pero la sintética amplitud de este frontis un poco empenachado, no corresponde fielmente a lo que expresa su arte. Hay, más bien en su estética, un valor eminentemente moderno; valor que se manifiesta en las más grandes expresiones del arte actual: el matiz; los

espacios impalpables e imprecisos que se ocultan entre cada nota de la gama. De esta suerte de análisis que se opera con el apasionamiento del espíritu de voluptuosidad, nace la exaltación artística, estado infuso a los ojos de la masa, a pesar de ser sus artífices Gabriel D'Annunzio o el autor de "Le Jardin de Berenice", pués la exaltación de la realidad, se confunde en el espíritu de los profanos, con un exceso imaginativo, mas nebuloso que lógico. Y es simplemente, la multiplicación del goce por la mayor apreciación del detalle. En este extraordinario mecanismo psicológico entra el arte de Zonza Briaño.

Este artista traduce a la escultura una evolución, que, más o menos completa, ya han sufrido las otras artes. En este sentido, olvidando las vacilaciones que revela su "Zaratustra" o su "Miguel Angel", penetra con mano segura, en la niebla opalina de la vida interior, en busca de las sensaciones más sutiles; de aquellas que en la brevedad de un segundo escapan a la tangibilización material; sensaciones, diríase, que mueren silenciosamente antes de llegar a la epidermis en la sensibilidad; de nuestra pobre sensibilidad "sucesiva y fragmentaria". Y, aunque las manos sensibles del artista fijan con un rasgo definitivo, estos estados intermediarios de las grandes síntesis psicológicas, por ejemplo, en el contemplador persiste una sensación de incertidumbre; creeríase que el vaho espiritual que da luz al bronce o a la cera, pugna por desasirse de la materia en que le fijó el artista en un cuarto de hora de lucidez emocional.

El origen del arte de Zonza Briano, indiscutiblemente, está en Rodin; como el gran escultor francés, parece haber salido del "Moisés" o del "Pensieroso" de Buonarotti. Pero Rodin en Zonza Briano, se inmaterializa incomparablemente más, que Miguel Angel en el autor del "Víctor Hugo". La escultura en el joven maestro, se transforma en una estética menos plástica; tiende a perder el carácter de síntesis ornamental para llegar a expresar la vida interior en un rasgo, en un detalle sin línea, en el color que produce el choque o la fusión de una luz y una sombra. Es un arte que se dulcifica y se espiritualiza, sin contraerse.

En la manera en que parece definirse el autor de "Creced y multiplicaos" un valor le separa profundamente del arte de Rodin: el simbolismo. El simbolismo en Zonza Briano no es ni suma ni unidad; es un rasgo. Aquí es donde se hace palpable su singular

fuerza psicológica, que vive como materia viva e intelectualizada, con la expresión de un símbolo, en la evidencia de un estado de vida interior. Así, un estado de alma, es un símbolo encarnado en el prestigio de una espiritualización. Esto es lo que ha encontrado Zonza Briano en su camino cuando buscaba la expresión interior. De aquí, tal vez, surge el secreto de una fuerza estática que posee en sí misma el valor fundamental de su arte; un elemento sin perder su vigor ni neutralizarse, vibra con el otro en un ritmo común; al ideólogo audaz de la concepción artística, sustituye, en la realización, el hombre de sensibilidad extraordinaria. Este don del ritmo vibra en su obra en vigor, en luz, en color, en emoción y en pensamiento; grandes fuerzas que en un diapasón común retuercen un bloc de materia fría y rebelde en una convulsión nerviosa; que del músculo que parece estallar bajo la funda de piel, hacen un resorte que vibra brutalmente al impulso de las fuerzas instintivas; que vierten una luz que bruñe en la suave curva de un opulento flanco de mujer desnuda, y que, en "Alma doliente" derraman la sensación precisa e inequívoca de un profundo dolor moral.

Hay en la aparición de este escultor algo menos que una brusquedad, algo menos que una revelación, porque para aquellos que pueden apreciarle en todo su valor, una ansiedad estética le rodea con el doble aspecto de presentido y de natural; es, simplemente, una admirable expresión del evolucionismo. Tal vez, sin la existencia de un Rodin nos costaría comprender la inmaterialización de sus obras, y, sin embargo, a pesar de la presencia de Rodin, el joven maestro produce una sensación análoga, a la que, recorriendo la historia de la pintura, ofrece la joven y melancólica figura del Masaccio, frente a la exterioridad de Cimabúe y del Giotto: es el Espiritualizador.

Casi todas las ceras de Zonza Briano, su "Sueño", las "Cariátides", y los grandes grupos, parecen afirmar que su arte, tan personal y subjetivo, no se revelara con balbuceos; con la opresora angustia y la desfalleciente ansiedad de las primeras tinieblas, en cuyo fondo se adivina un punto de luz.

Diríase que el arte de este escultor se revelara con la brusquedad de un grito. Y, a pesar de esta primera impresión, como testigos de sus momentos de vaguedad y de desorientación preséntanse el metafísico "Así habló Zaratustra," la exageración hinchada de ese grupo inverosímil que cobija su admirable propósito bajo el

título de "El pensamiento Helénico", y en forma más atenuada, el oscuro simbolismo de su "Miguel Angel".

Estamos frente al punto capital de la transformación opuesta, que se operó en la estética del escultor; manera quizá oscilante — es cuestión de observación cronológica — pero fundamental. Bastará para comprobarla, colocar "La mujer", por ejemplo, frente a la ideología y la técnica de "Zaratustra" o del "Pensamiento Helénico". "Zaratustra", es arte de línea y de masa; el escultor busca la sensación de lo enorme espíritual en la exageración casi monstruosa de la expresión física; se dulcifica más en "Miguel Angel". Los párpados se hunden en gruesos repliegues, en órbitas inmensas y llenas de sombra; los rostros se algodonan como cubiertos por una carne cansada y fofa; la expresión se estereotipa, se inmoviliza; las gargantas aparecen como ahuecadas por una garra monstruosa, y el juego de nervios, venas y tendones da en "Zaratustra", la impresión de una suprema tensión. Sin embargo, en esta obra con "fisonomía" de Nietzsche, hay un ser loco y genial...

El artista entra luego en su arte, desde "La mujer" a "Las morfinómanas". Su técnica se hace propicia al dolor; a sus seres de cansancio y a sus espíritus atormentados. Abandona la línea para fijar grandes masas de luz y de color, sobre un pedazo de alma o de espíritu. En "Sonrisa" y en "Alma doliente" la línea permanece aun un poco acentuada, pero conserva el color y no rompe la luz. Encuentro en "Sonrisa", sin embargo, algo inconclusa la impresión. Es un delicado rostro de mujer iluminado por los labios y los ojos, pero no existe la tangibilidad de una sensación concreta, definitivamente concreta, como en "Sensación de perfume".

Esta cera singular, parece recoger la euritmia de un rostro en un punto de avidez silenciosa. La misma máscara humana que en la cera vecina se abre en una sonrisa, en "Sensación de perfume" parece recogerse en la voluptuosidad de un sensualismo taciturno. "Sensación de perfume" es una sensación apasionada y grave. Esa máscara contraída, de mujer, pertenece a uno de esos seres casi extraños a nuestras sociedades muy viejas y muy modernas; un ser en el que la voluptuosidad no es producto de intelectualización y sensualismo, sino una función natural, casi mística: un culto grave, profundo y simple.

¡Las ceras de Zonza Briano! Es extraña la sugestión que la

clorosis de la cera da a sus creaturas psicológicas; exalta los párpados y las bocas — párpados de sufrimiento y bocas amargas — con una suavidad de materia enferma, y con una vaga sombra mórbida.

Sobre sus pedestales, los bustos de cera, los torsos contraídos, las máscaras rotas, ofrecen la sensación de monstruosas mutilaciones, sobre seres, que fuera de la vida, aún se contrajeran con una violenta energía nerviosa. "Alma doliente" y "Alma íntima" persisten en la sensibilidad con su palidez atormentada, con un afecto de alucinación. La oscuridad del bronce neutraliza brutalmente esta singular fuerza viva.

Como una cabeza evocada por el extraño daltonismo de Carrière, entre todas las ceras, surge "La mujer" de Zonza Briano. Aquí el artista — según mi sensibilidad — es donde muestra el punto máximo de la espiritualización. Las líneas del rostro casi han desaparecido bajo el esfumado; todo se abre, se diluye, se extiende en suavísimos y admirables matices de luz y de sombra, con el secreto de la insinuación de un rasgo o de una línea, cortados a tiempo. El rostro femenino, enigmático — ¿doloroso o sonriente? — se pierde en sombra, en la boca y en los párpados, precisamente en las fuentes de la expresión fisonómica. Y es en estos sitios donde el escultor ha puesto la máxima transparencia sobre el alma; toda la avasalladora fuerza de sugestión de esa cara inolvidable.

"Alma íntima", esa hermana gemela de "La mujer", sugiere como espíritu de realización, el dolor de una vida pretérita — sufre porque recuerda — y evoca, como sensación, la fábula epicureísta de la virgen loca. Esa mujer joven es la agobiada; sufre silenciosamente, y se consume como una lámpara votiva en la placidez melancólica de un dolor causado por cosas ya muertas. El fuego interior — fuego de brasa y no de llama — pone en las órbitas dolorosas y en el labio que insinúa una queja muda y larga, una morbidez de consunción que fascina al contemplador.

De la emoción interior y dolorosa, el artista, en sus ceras, pasa a la realización de cosas más exteriores; con una visión de síntesis audaz ofrece a los ojos toda la fuerza, el movimiento y la luz que poseen sus manos.

"Las Cariátides", título vago y encubridor de un significado audaz, son dos cuerpos de mujer que parecen hundir sus músculos recios y hasta violentos, en un impulso brusco, voraz. Dos cuerpos

femeninos, dos desnudos de líneas nobles, se deforman en un retorcimiento convulsivo. Las cabezas y los brazos confundidos en el arranque, producen un efecto tumultuoso. El artista ofrece la más violenta imagen del safismo.

"Helenismo" — torso de mujer — es una mutilación soberbia. Se diría que el artista huye del escultor con un ansia imponderable. En aquellas caderas, de una lujuriosa belleza ática, en el flanco suave y de una pureza exquisita, la luz se pierde, resbala o se apaga con una suavidad sutilísima. Tiene razón la estética de Zonza Briano; un cuello y un rostro sobre aquellos hombros, decapitados por algo oscuro y casi espectral, atenuarían la sensación de belleza que sugiere aquel torso griego.

Los que han comentado la obra de Zonza Briano, encuentran en "Ternura" un valor que no existe. Aquellos dos rostros que a la primer mirada se les supone inclinados por una emoción, tienen más significado, como actitud, como plasticidad vulgar, que como sensación. En esta obra el artista ha puesto muy poco de lo que posee con fuerza tan extraordinaria. La expresión del rostro masculino es semejante a la del rostro femenino; encuentro que en la ternura del hombre, falta a la sonrisa esa vaga tristeza que adquiere la cara del macho. El escultor en esta obra no ha hallado al hombre sensible.

Con "Las morfinómanas", "Creced y multiplicaos", "Sueño" y "Alma solitaria", el escultor, sin atenuar el ideal espiritualista que persigue, entra, diré, en una nueva manera; en la conciliación de la armonía admirable y completa, de la plástica estatuaria con la visión psicológica. El matiz, la espiritualización sutil y analítica, se esfuma un poco, pero hácese gráfica la sensación de la síntesis.

La descripción que hace Maurice de Waleffe de "Creced y multiplicaos", como expresión de la fatalidad triste del amor, contiene fielmente la sensación, diremos, intelectual que sugiere. La verdad de este grupo es prodigiosa. Es el hombre y la mujer bajo la fuerza ciega del instinto más voraz; es la materia y el instinto que cumplen una ley misteriosa y suprema; que aún desconocen la triste lujuria del mundo que ha de sucederles. Toda la fuerza expresiva de esta pareja está en la actitud de simple abandono, y en la sensación de una supuesta soledad. ¡Cuán lejos están estos dos seres, dominados por la tristeza del amor, de ofrecer dos cuerpos de Suburra!

Encuentro que el grupo de "Las morfinómanas" posee un valor

más descriptivo que psicológico. En esas tres mujeres extenuadas por el vicio de la morfina hay tres estados distintos, tres efectos, tres fases, bajo una fisonomía común: la depresión. El virus artificial da a la primera mujer de la izquierda — gran figura de abatida — la extenuación dolorosa más profunda; es un despojo trágico de la terrible exaltación artificial. La segunda ofrece un cuerpo que parece debatirse en un estremecimiento ansioso; y en la tercera morfinómana, el artista pone una especie de furor espasmódico más cercano al placer. El escultor complementa, con estas tres figuras de tristeza, el verdadero valor de su estética. Los cuerpos de carne flácida, seres abatidos por la pasión morbosa, producen una penetrante sensación de silencio; la misma sensación de soledad y de silencio que se desprende de un cadáver desnudo, en un anfiteatro de hospital.

El verismo de la anatomía enferma de los cuerpos, se reviste de un gran efecto trágico en las cabezas y en las actitudes. Las carnes al presionarse en el grupo, se deforman, por la flacidez de las fibras; la expresión indecisa de las miradas deja adivinar el alcoholado vidrioso que pone en los ojos el abuso de la morfina, y de aquellos cuerpos de conciencia vaga y de voluntad neutralizada por el anestésico exaltador, se desprende una opresora sensación de anquilosamiento. En esta obra más que en otras, Zonza Briano evidencia la verdad, la fuerza y la pureza de su arte; en vano se buscaría en la visión y en la técnica, el propósito de un "truc", la expresión ingeniosa o el lugar común. Existe en sus "Morfinómanas" una piedad evangélica para el dolor y el vicio. Esto parece purificar sus manos de toda expresión involuntaria, que pudiera consagrar el vicio o la lujuria, con un rasgo.

El cuerpo que el artista titula "Sueño", tiene un valor imponderable de carne estremecida.

Un cuerpo de mujer—un desnudo más italiano que griego—ofrece la imagen y la sensación del espasmo. Es una agonía de materia viva y vigorosa. Los flancos magníficos y opulentos se apartan con avidez; la piel del vientre, gruesa y satinada, se recoge y se contrae sobre los músculos, bruscamente rígidos por la suprema tensión del placer; el pecho ansioso envía a la garganta, levantada como por un grito, un estertor de lujuria. La imagen de aquella mujer completa, contiene el instante en que toda inteligencia, toda conciencia se anula; en que la vida y la muerte pa-

recen confundirse en un estremecimiento único y misterioso. Sobre aquel cuerpo de hembra estremecida, el artista ha fijado el momento fugaz.

La sensación completa de esta obra se define en la garganta. La cabeza femenina echada hacia atrás, presenta una garganta rígida, bajo una mandíbula triangular, bruscamente dibujada por el espasmo. Las sombras, las depresiones de la piel sobre el cartílago laríngeo insinúan la respiración contenida y anhelosa de un animal herido. Y a ambos lados de la cabeza que agoniza, surgen, insinuando también un furor convulsivo, dos brazos mutilados: dos muñones cortados casi de raiz y que en su movimiento, levantan un poco los senos agitados por un temblor. En esta obra—la más profana—existe una atmósfera y una vibración de fiebre.

Tal es el arte de este admirable escultor de treinta años; más arte de almas que arte de pasiones. A pesar de su apasionamiento por los seres atormentados y los cuerpos de tortura, sus visiones psicológicas no pertenecen a un arte atacado de neurosis. Esta fuerza sana en un artista moderno, abstracto, hasta lo impalpable del mundo espiritual, produce asombro. Aquí reposa la causa de que la materia rebelde y hasta hostil, se doblegue con una mansedumbre singular bajo su pulgar de artista y de psicólogo sensible.

Es necesario reconocer en la aparición de Zonza Briano el advenimiento de un idealismo y de una estética, que en la escultura permanecía aún en estado de nebulosa. De él, como escultor, puede decirse, como dijo Hugo, de Baudelaire: ha encontrado un estremecimiento nuevo.

SAMUEL LINNIG.

Septiembre 25 de 1913.

SONETOS

Claridad lunar.

Noche al amor propicia, noche plena
de beatitud, de encantos y alegría;
bajo el celeste palio se diría
que todo me convida a ser más buena.

Alba noche estrellada, azul, serena:
yo no sé qué misterio y qué armonía
tan extraños infiltra al alma mía
esta nívea quietud de encantos llena.

Claridad estelar y tan propicia
al ensueño, al amor y a la quimera
como ésta nunca he visto yo ninguna.

Tal éxtasis me causa y tal delicia
tu apagado blancor, que prefiriera
sólo por tí vivir, noche de luna.

OFELIA M. HUERGO.

Silencio.

En la noche las voces del hastío rugieron,
el fraternal consuelo de la luna no vino
a esta alcoba tan triste, cuyas puertas se abrieron
al horroroso espectro de mi estéril destino.

Sólo ansío un descanso en esta hora inerte
en que todos mis sueños se esfuman en olvido;
abrumado de todos los goces que he sufrido
sólo quiero dormir, dormir hasta la muerte.

Olvidarme de todo, morir como una sombra,
solo, sin un recuerdo; nombre que nadie nombra,
vida arrojada en medio de un sendero de abrojos.

Tú llegarás vestida de novia hasta mi lecho,
contemplarás mis manos en cruz sobre mi pecho,
y como eres tan buena, me cerrarás los ojos.

ERNESTO MORALES.

Soneto a don Francisco Chelia.

¡Maestro! El de las barbas tupidas de patriarca,
o como Rubén dice, de las barbas de chivo,
que llevas en la frente la inextinguible marca
con que Dios insinúa la plaza del olivo.

Llego de la lejana, quimérica comarca
donde despierto sueño, donde soñando vivo,
a pedirte que me hagas un lugar en tu arca,
para poder ser bueno siendo a la vez altivo.

Maestro, pues me diste tu evangélica mano
para salvar de un salto el pútrido pantano;
Maestro, pues supistes el gesto de Cyrano,
y en el triunfo futuro me llenaste de fe:
¡si avanza el enemigo te juro que sabré
estar inconmovible de tu trinchera al pie!

PEDRO GONZÁLEZ GASTELLÚ.

NUESTRA SEGUNDA ENCUESTA

¿CUAL ES EL VALOR DEL "MARTIN FIERRO"?

> La crítica tiene la doble misión de juzgar con imparcialidad y de arrancar frutos provechosos a los escritores.
>
> LA HARPE.

Introducción.

Después de lo que han escrito o dicho sobre "El Gaucho Martín Fierro" de José Hernández, en libros, artículos, discursos y conferencias, críticos como Marcelino Menéndez y Pelayo en la "Antología de Poetas Hispano-Americanos" (1895), el P. Blanco García en uno de los volúmenes de su obra sobre "La Literatura española en el siglo XIX" (1896), Miguel de Unamuno en su conferencia sobre "La Literatura gauchesca" (1899) y Ciro Bayo en el "Romancerillo del Plata" (1913), entre los españoles; y entre nosotros, antaño y hogaño, Juan M. Torres, "Apreciaciones sobre Martín Fierro" (1873), Mariano A. Pelliza y Adolfo Saldías en cartas a Hernández, escritas respectivamente en 1873 y 1878; Miguel Navarro Viola, "El gaucho Martín Fierro" (1878), Santiago Estrada, "El gaucho Martín Fierro" (artículo aparecido sin firma en *La América del Sud,* que él dirigía, (1879) e incluído en su libro "Miscelánea Literaria", publicado en 1880); Andrés González del Solar, "Juicio crítico sobre el "Martín Fierro" de Hernández" (1881), Juan Antonio Argerich en su artículo sobre "La Literatura Argentina" (1890), Mario Sáenz, con su característica sobriedad de estilo y justeza de criterio, en "La poesía gauchesca" (1899), Ernesto Quesada en su notable trabajo e imprescindible libro de consulta para estudiar "El Criollismo en la Literatura Argentina" (1902), Martiniano

Leguizamón, el más entusiasta de los escritores criollos contemporáneos, en sus libros "De cepa criolla" (1909) y "Páginas Argentinas" (1911), Enrique García Velloso en su "Historia de la Literatura Argentina" (1910) y, finalmente, en este mismo año, Leopoldo Lugones en sus magníficas conferencias del Teatro Odeón, Ricardo Rojas en la admirable síntesis de la literatura argentina, hecha al inaugurar la cátedra de esta materia en la Facultad de Filosofía y Letras, y en ese mismo recinto, donde aún no se han apagado sus ecos, el discurso preciso y conceptuoso, como todo lo suyo, de Carlos Octavio Bunge, sobre "El Derecho en la Literatura gauchesca", pronunciado al tomar posesión de su sillón académico, y el también discurso, contestando al anterior, del distinguido sociólogo Juan Agustín García; aparte de algunos otros que en todo tiempo se ocuparon de tan interesante tema,—resulta empresa harto audaz la de pretender opinar por cuenta propia en la encuesta de NOSOTROS sobre "Martín Fierro".

Dan ganas de decir: "Señores Directores, la encuesta ya está hecha desde hace mucho tiempo". Pero esto no sería una contestación muy amable para quienes con gran gentileza, en el deseo de oir a todos, han enviado su circular a los pontífices y a los catecúmenos, a los maestros y a los discípulos.

En este concepto me presento agregando muy poco a la glosa que de aquellos hago, para que mi respuesta no pierda del todo su valor y sin que me preocupe mucho, al hacerlo así, el saber que la erudición es la enemiga de la originalidad, reivindicando ésta tan sólo para el criterio general que preside mi trabajo.

Consideraciones generales.

La falta de luchas con elementos extranjeros durante medio siglo y la llegada al país, en este mismo período, de "Cuatro millones y medio" de inmigrantes, produjeron en la masa de su población (escasamente el doble de aquella cifra) una verdadera apatía por todo lo que, dentro de la nacionalidad argentina, era o significaba "Patria".

A cambio de las violencias de una guerra, productora siempre de esos sagrados espasmos de energías nacionales, y siendo necesario contrarrestar la deflojisticación realizada en el espíritu público por las oleadas inmigratorias, los estadistas, dándose cuenta de las graves consecuencias que podría producir la acentua-

ción de este fenómeno, que con justicia llegó a llamarse "El problema nacional" por excelencia, decidieron nacionalizar razonadamente al pueblo.

Sabiamente pensado se eligió "la Escuela" como primer baluarte, y los maravillosos resultados que ello ha dado y está dando, al "nacionalizar" al niño, a nadie habrán pasado inadvertidos.

La celebración del primer Centenario de la Independencia presentó brillante y magnífica oportunidad para la exteriorización de tan patriótico pensamiento, coincidiendo, para la nacionalización de las muchedumbres, la afectuosa iniciativa del Gobierno y la entusiasta secundación de los elementos populares en la conmemoración de las glorias comunes.

Llevados a cabo con tanto éxito los propósitos nacionalistas, reciben, por fin, para su coronamiento, el contingente precioso de la literatura, la que se presenta reclamando el justiciero prestigio que merecen las joyas más preciadas de su tesoro, para nacionalizar también así, al recordar a los viejos y estimular a los jóvenes, el pensamiento y la inspiración de los intelectuales.

Bien necesaria era esta reacción en las letras, pues aunque a través de la labor literaria de los últimos años hay una luminosa estela de autores cuya tendencia eminentemente nacional se ha reflejado siempre en sus obras, sin incluir entre ellos, como es natural, ni a los historiadores ni a los sociólogos [1] ellos son la excepción, y así lo prueba el que a cada paso oímos imprecaciones, exhortaciones u observaciones sobre la falta de nacionalismo en la literatura argentina contemporánea.

González exclama con justa indignación: ¡Qué matices tan nuevos y brillantes adornarían la musa nacional, *si en vez de consa-*

---

(1) Fuera del Teatro, que ha sido en la época contemporánea el género literario en que se ha señalado una tendencia nacional más definida, recordamos a Joaquín V. González "La Tradición Nacional" (1888), "Mis Montañas" (1893), "Cuentos" (1894); Rafael Obligado, desde "Ayohuma" hasta "La retirada de Moquegua" y desde "Echeverría" hasta "Santos Vega"; Leopoldo Lugones con "Guerra Gaucha" (1905) y "Odas Seculares" (1910); Ricardo Rojas con "El país de la Selva" (1907) y "Blasón de Plata" (1910); Mario Bravo "Poemas del Campo y de la Montaña" (1909); aparte de los que sólo hacen literatura *criolla* como Martiniano Leguizamón "Recuerdos de la Tierra" (1896), "Calandria" (1893), "Montaraz" (1900), "Alma Nativa" (1906), "De cepa criolla" (1909), "Páginas Argentinas" (1911); José S. Alvarez, el simpático Fray Mocho, "Un viaje al país de los matreros" (1897), "Cuentos" recopilados en 1906; Godofredo Daireaux, con las interesantes series de "Tipos y Paisajes criollos" (1900 a 1903), "Los dioses de la Pampa" (1902) y "Cada mate un cuento" (1902); Octavio P. Alais "Libro Criollo" (1903) y "Vida de Campo" (1904).

grarse a celebrar las glorias de ajenas civilizaciones o de culturas exóticas, volviera sus ojos hacia las selvas aún vírgenes y las llanuras desoladas donde reina ese silencio majestuoso de la inmensidad, o hacia las montañas agrestes donde en cada valle, en cada lago oculto, donde en cada cumbre descubriría los poemas más divinos del amor, de la tristeza, del heroísmo nativo, de la vida pastoril, y los más tiernos idilios con que Teócrito inmortalizó su patria, y que son la poesía de todos los climas donde respira la juventud del género humano!

El mismo sentimiento inspira a Leguizamón cuando nos dice que "cada pedazo de nuestro suelo está ofrendado al artista animoso que quiera investigar con amor sus intimidades más recónditas, características y peculiares del ambiente, modalidades muy típicas de hábitos, de sentimiento de poesía, de música y hasta de ritmo en sus hablas populares. *Y todo eso se va, barrido por el cosmopolitismo invasor, y es urgente salvarlo antes de que desaparezca para siempre... Nuestros escritores jóvenes no quieren convencerse del provecho positivo que sacarían del cultivo de las canteras inexploradas del ambiente argentino; y por indiferencia o cobardía, no se atreven a hacer obra patriótica salvando del olvido todas esas cosas interesantes que hablan al corazón".*

Con la sinceridad espontánea de un espíritu nuevo, escribe Manuel J. Alier [1]: "nadie más llamado que el escritor, que el poeta, *en la corriente extranjera que todo lo va invadiendo, y que todo va llevándose por delante;* nadie más llamado, digo, a dar hermosa manifestación de vida nuestra y de *arrebatar de esa corriente el pedazo de alma nativa, que está peligrando* y que sin embargo está llena de vida exuberante en nuestras selvas, en el tipo romancesco y legendario de nuestros gauchos y, en fin, en toda nuestra tradición".

Pero nada más categórico y terminante, en este sentido que el juicio, erróneo en cuanto pretende ser absoluto, pero cierto en la mayoría de los casos, de Juan Más y Pi [2], el cual llega a decir, refiriéndose a los escritores argentinos en general. "hay quien piensa en inglés, quien en alemán, en español o italiano, casi todos en francés, — *nadie en americano, menos en argentino".* Larga sería la enumeración de los aludidos por el joven crítico español,

(1) Carta a Martiniano Leguizamón (1909).
(2) "Leopoldo Lugones y su obra".

la que de hacerla la cerraría brillantemente con un poeta, un dramaturgo y un novelista; Angel Estrada (hijo), distinguido también como crítico, José León Pagano nietzscheniano decidido y Enrique Rodríguez Larreta el magistral evocador de "Una vida en tiempos de Felipe Segundo". De igual modo debemos confesar que no solamente hay entre nosotros quienes piensan en francés sino que hay quienes escriben también en francés algunas de sus obras; bastaría recordar las citadas por Rojas [1]. "Les races ariennes du Pérou" de Vicente F. López, "Les Origines Argentines" de Roberto Levillier, "Jardins de France" de José María Cantilo, "A Tucumán", versos de Pablo E. François; pero aún hay quienes sólo escriben en francés como Daniel García Mansilla ("Choses à dire", poesía (1891), "La Justicière", drama en prosa (1892) y Delfina Bunge de Gálvez, distinguida autora de un delicado trabajo en prosa titulado "La jeune fille d'aujourd'hui est elle heureuse?", premiado en París en 1903 y de un exquisito libro de versos "Simplement..." (1911).

Se ve, pues, que la reacción era necesaria y que ella, felizmente ha llegado a tiempo. Al último impulso ha surgido el más popular de los poemas criollos "El gaucho Martín Fierro", cuyo género y espíritu han tenido la virtud de suscitar, hacia él y demás composiciones de su clase, la inteligente "curiosidad" de los que escriben y de los que leen. Prueba de ello es esta "encuesta".

El Gaucho. (Características y modalidades).

Tan útil como ilustrativo nos parece, ya que de este género de estudios se trata, recordar, antes de estudiar directamente el "Martín Fierro", al protagonista de la literatura *criolla*, al *gaucho*, cuyos caracteres y modalidades son tan curiosas como interesantes y cuya importancia, tanto del tipo en sí, como del género literario que originó, ha sido reconocida por todos, en ciertos momentos y períodos de la historia y de la literatura nacional.

¿Quién es, pues, el gaucho?

Mientras Ascasubi [2] nos dice lacónicamente: "El gaucho es el habitante de los campos argentinos", Goyena [3], profundizando más nos lo presenta como "el tipo característico de nuestra socie-

---

(1) Ricardo Rojas, conferencia sobre "La Literatura Argentina". NOSOTROS, N.º 50. — Junio de 1913.

(2) Nota a "Santos Vega o los mellizos de la Flor". — París (1872).

(3) "El Gaucho".

dad"... Completando aquél su definición al agregar que "es sumamente experto en el manejo del caballo y en todos los ejercicios del pastoreo. Por lo regular es pobre, pero libre e independiente a causa de su misma pobreza y de sus pocas necesidades; es hospitalario en su rancho, lleno de sutil inteligencia y astucia, ágil de cuerpo, corto de palabras, enérgico y prudente en sus acciones, muy cauto para comunicarse a los extraños, de un tinte muy poético y supersticioso en sus creencias y lenguaje, y extraordinariamente diestro para viajar solo por los inmensos desiertos del país, procurándose alimentos, caballos y demás con su solo lazo y las boleadoras".

"Estima sobre todas las cosas, agrega Sarmiento, las fuerzas físicas, la destreza en el manejo del caballo, y además el valor. El gaucho anda armado del cuchillo, que, a más de un arma, es un instrumento que le sirve para todas sus ocupaciones: no puede vivir sin él, es como la trompa del elefante, su brazo, su mano, su dedo, su todo. El gaucho a la par de jinete, hace alarde de valiente, y el cuchillo brilla a cada momento, describiendo círculos en el aire, a la menor provocación, sin provocación alguna, sin otro interés que medirse con un desconocido; juega a las puñaladas como jugaría a los dados... Es preciso que esté muy borracho, es preciso que tenga instintos verdaderamente malos, o rencores muy profundos, para que atente contra la vida de su adversario".

Su indumentaria es tan original como su misma manera de ser y de vivir. Tanto las prendas de su vestido como el apero de su caballo, son, al decir de Francisco Bauzá (1), la garantía de su libertad.

El *poncho,* "¡ah, el poncho! exclama Alais (2). No hay gaucho sin poncho, porque esa prenda es su verdadero "comodín". Le sirve para taparse mientras duerme, para abrigarse en el campo si hace frío, para "aguantar los aguaceros", porque un buen poncho es impermeable a la lluvia, para resguardarse del sol... hasta cuando hay una pelea, y salen a relucir los facones... ¡Cuántas vidas ha salvado el poncho! Arrollado en la mano izquierda, sirve para parar las puñaladas y los tajos, mientras la derecha esgrime el cuchillo, y suele salir acribillado cuando su dueño, a

(1) "Estudios Literarios" — Cap. "El Gaucho" (1885).
(2) Octavio P. Alais, "Libro Criollo" — Cap. "El traje del paisano" (1903).

quien iba dirigido todo aquello, resulta sin un rasguño"... "El *chiripá* que aventaja al pantalón para el hombre que está todo el día a caballo; la *bota de potro,* fabricada por él mismo con un cuero de ese animal, y cómodamente dispuesta para no estrecharle; el *pañuelo al cuello,* que sirve de adorno y además de filtro para tomar agua en los arroyos y cañadas, por cuya razón siempre es de seda; el *lazo,* las *boleadoras* y el *facón,* que le sirven para defenderse del hambre y de los enemigos; el *recado* con todas sus *pilchas* que constituyen la silla y la cama del viajero, hacen que el gaucho así vestido y pertrechado lleve consigo, donde quiera que vaya, sus menesteres y su fortuna.

La costumbre de andar a caballo desde que nace hasta que muere lo ha hecho, sin disputa, el primer jinete del mundo, causando admiración las terribles pruebas que hace sobre esas fieras llamadas potros o baguales.

Las tres grandes pasiones del gaucho son: el juego (naipes, taba y carreras), las mujeres y la guerra. Sus vicios son: el mate, el cigarro, la bebida y el baile. El juego acorta los largos días de su holganza campestre, las mujeres suavizan las asperezas de su carácter cerril, y la guerra ejercita su espíritu aventurero. Cuando no juega o bebe, enamora o pelea, fuma, toma mate o baila.

La guitarra y el canto le divierten sobremanera, y es capaz de escuchar sin fastidio todo un día o una noche a un buen guitarrista o a un buen payador.

Su modo de dormir es un misterio, y hasta parece que el sueño no fuese una necesidad para él.

En su trato es reservado y comedido con las gentes que no conoce por temor de decir algún disparate que lo deje en ridículo. Su conversación, por lo común, versa sobre peleas o hechos de guerra, aventuras amorosas o lances de juego.

Es curiosa y característica su manera de alabar o vituperar las personas o las cosas; tiene para ello recursos de lenguaje, giros poéticos, expresiones originales, que hieren los sentidos penetrando de un modo especial en la inteligencia. Sin cuidarse de completar sus frases, las enuncia por medio de comparaciones y de referencias que a pesar de su sencillez vulgar, tienen comúnmente un alcance profundo" (1).

---

(1) Bauzá. — Obra citada.

Psicológica y sociológicamente considerado, "El gaucho nace y se desenvuelve en presencia de una naturaleza amplia, inconmensurable; y este espectáculo presente siempre a su espíritu, favorece, sin duda, el desarrollo vigoroso del sentimiento de la personalidad. Necesita para vivir dominar el corcel que vuela bajo su impulso, matar el toro de cuya carne se alimenta, soportar perpetuamente el sol, las lluvias, los huracanes impetuosos como un soplo pujante de la eternidad. De ahí su coraje, su arrojo, su firmeza"... (1).

De ahí también sus gestos de independencia, los que llegaban a un extremo tal que "no reconocía por jefe, ni prestaba servicio militar, sino al caudillo que él mismo elegía por su propia inclinación; porque ante todo se tenía por hombre libre, y como tal usaba de su criterio y de su gusto individual con absoluta independencia de todo otro influjo. Eso sí, cuando se había decidido por una bandera, su adhesión no tenía límites y podía contarse con ella para toda la vida; no economizaba sacrificio alguno, y su constancia, sobre todo en las luchas políticas, llegaba hasta el heroísmo. Tomaba partido por sentimiento propio y por pasión, jamás por interés, ni con la mira de obtener el menor provecho directo como premio de sus esfuerzos. Lo único que lo movian eran las afinidades de los hábitos y de las tendencias entre su persona y la de los jefes a quienes servía; es decir, un patriotismo a su modo, pero que en resumidas cuentas era un sentimiento político y moral que tenía causas puras y libres en su misma voluntad.

Cuando el acaso terrible de la *leva* lo había apresado para el servicio de los ejércitos veteranos de la patria, se debatía como animal bravío, por escapar a la presión y a la esclavitud de la disciplina rigurosísima de San Martín o de Belgrano. Desertaba apenas podía y se escondía en las entrañas de la tierra. Pero si le volvían a cazar, se daba más o menos pronto, según su carácter más o menos indómito; y cuando una campaña feliz, una batalla, ganada o perdida, venían a darle la pasión del cuerpo en que servía, se convertía en un soldado ejemplar, como no creo, dice López (2), que tuviese mejor ninguna otra nación civilizada".

Efectivamente, a su independencia indomable el gaucho unió

---

(1) Pedro Goyena. — "El Gaucho".
(2) Vicente F. López. — "El Gaucho Argentino".

como otra de sus características su heroico patriotismo; elocuentemente nos lo dice Goyena: "Un día brotó en la mente de los argentinos el pensamiento de emanciparse de la metrópoli: y ese pensamiento fué luego una resolución invencible, manifestada en los estallidos del entusiasmo que brillaron con las luces de Mayo, en las márgenes del Plata. La bandera que simbolizaba las nuevas ideas y los nuevos tiempos, flotó en ese día, agitada por las brisas de la libertad para no abatirse jamás, y su noble majestad fué paseada en toda la América, entre el humo de los combates y el resplandor de las victorias, *por el brazo robusto del animoso campesino.* Su sangre ha humedecido la tierra libertada desde las márgenes del gran río hasta los Andes y el Ecuador: sus huesos están esparcidos acá y allá como testimonio del cruento sacrificio, al través de la vasta extensión del mundo conquistado para la libertad y la civilización".

El mismo justiciero recuerdo hace Leguizamón al reconocer, entusiasmado, que "fueron los hombres de los campos, los gauchos montaraces, el factor primordial de la nueva patria que nacía entre estridores de batalla". (1)

Considerado dentro de este conjunto de cualidades no nos parece impropia la comparación de quien llega a ver en el tipo del gaucho "algo así como un español del Renacimiento y un francés de la Revolución, teniendo del primero el espíritu caballeresco y predispuesto el ánimo para las aventuras y desventuras del amor, y del segundo parece que hubiera heredado el culto sagrado de la libertad y el generoso desprendimiento". (2)

Sin embargo el gaucho no fué recompensado nunca como obligaba a ello su noble actuación, "campeón esforzado de la libertad del continente, víctima silenciosa en todas las tempestades que en pos de ella vinieron, obrero infatigable para abrir caminos a la civilización, sin conquistar nada para sí, sin merecer nada de los otros; aún hoy, escribía Alvaro Barros en 1874, es el centinela avanzado en el desierto que, sin pan ni abrigo, vela sin descanso hasta morir, defendiendo la propiedad de la tierra que él conquistó y con su sangre fertilizó para otro".

La injusticia perduró, pues, años después, confirmando esta ingratitud colectiva, decía Goyena: "Ahora gozamos nosotros los

---

(1) Martiniano Leguizamón. — "Montaraz".
(2) Leogardo Miguel Torterolo. — "El Gaucho".

habitantes de las ciudades, los frutos de aquella sangrienta lucha; pero él vive aún en bárbaro y tenebroso cautiverio. Fué nuestro hermano en el sacrificio; pero no lo es en la libertad y en la grandeza. Vive todavía esclavo en un país que cualquiera llamaría la fuente de la riqueza y la abundancia".

A falta de compensaciones materiales los poetas lo recuerdan y lo cantan:

Canto al gaucho. Es hora ya:
que el indómito heredero
del indio, el bravo guerrero,
el noble gaucho, se va.
Mañana... de él quedará
sólo un fantasma sin vida,
una sombra desvaída
que en la leyenda se oculta,
porque la historia le insulta,
porque la patria le olvida! (1)

El poeta profetizó en verso, pues hoy ya es tarde para hacerle justicia al gaucho: la civilización con sus adelantos y progresos, el extranjero con sus nuevas orientaciones y modalidades y, sobre todo, el desenvolvimiento natural del país evolucionando continuamente hacia su mayor desenvolvimiento y grandeza, lo han hecho desaparecer, dejando solamente el recuerdo de su simpatía, de su heroísmo y de sus desgracias.

El Gaucho. (Su origen, sus épocas y sus tipos).

Completemos la presentación del gaucho, para no dejar su estudio trunco, con el conocimiento de sus antecedentes genealógicos, sociológicos e históricos.

La opinión de los estudiosos está muy dividida en lo que se refiere a la genealogía del gaucho. Autor tan erudito como Quesada (2), sostiene que el gaucho fué un tipo de "pura cepa andaluza".

"Los primeros expedicionarios españoles vinieron de Andalucía: los "adelantados", a cuyo cargo corrió la conquista de esta parte de América, reclutaron sus huestes entre los hijos de *la tierra de María Santísima,* y la simiente arrojada por don Pedro

(1) Rafael Fragueiro. — Poema "El Gaucho".
(2) Ernesto Quesada. — "El Criollismo en la Literatura Argentina" (1902).

de Mendoza dejó rastros indelebles. Transportados a este medio, los andaluces conservaron sin mezcla sus peculiaridades, su fogosidad, su hiperbolismo, su alegría comunicativa, sus rasgos prominentes: el amor a la mujer y al caballo, la independencia, y ese perfume de gitanismo que imprime a su sentir y decir algo como un dejo característico.

"Sin confundirse con los indios", malgrado ir con frecuencia barajados cristianos y gentiles, su sangre se conservó tan ardiente como en el mediodía de España, pues el sol de nuestras pampas no hizo sino caldearla más. La vida aislada en las soledades de las llanuras sin fin les dió su razón y su linaje: tornáronse melancólicos y resignados, modificando su carácter, que ganó en seriedad lo que perdió en brillantez. Y así, el descendiente de andaluz, a la larga, se convirtió en el gaucho argentino".

De la misma opinión es Eduardo Olivera [1], el cual sostiene que "el colono vivió, peleando, en las costas para salvar las nuevas poblaciones del saqueo y de las depredaciones de los piratas franceses, ingleses y holandeses, que entonces infestaban los mares; y en el interior luchando con el indio, que defendía su suelo de la nueva ocupación, sin que por esto hubiera propiedad ni arraigo. Vivió sin hogar y sin familia. Vivió casi nómade y sin vínculos que lo ligaran a la sociedad por cuya estabilidad luchaba, empleando todas sus energías. Este fué el origen de nuestros gauchos".

Entre los que sostienen la teoría del "gaucho mestizo" está el coronel Alvaro Barros, quien en forma original lo explica diciendo que ante la aparición del conquistador español "el indio espantado huyó a refugiarse en el desierto, y la mujer india quedó esclava del conquistador. En su solitaria libertad concibió aquél la idea de una justa represalia, invadió y se llevó cautiva a la mujer del hombre civilizado. La mujer india dió luego a luz al "gaucho" en la ciudad, y el "gaucho" nació también de la mujer cristiana en el desierto".

Más categórica que la anterior es la declaración de Obligado [2]. "Para mí, escribe, los gauchos no fueron en realidad criollos sino mestizos de indígena y español. Esto está patente no sólo en sus

---

(1) Carta a don Octavio P. Alais (1902).

(2) Carta a Martiniano Leguizamón, publicada en *La Nación* el 7 de Febrero de 1909.

caracteres étnicos, sino también en su lenguaje donde abundan los neologismos americanos".

Al contestar esos asertos del cantor de "Santos Vega", Leguizamón da los fundamentos de su teoría del "gaucho criollo puro".

"Sólo en un punto divergimos, le dice a Obligado, en la manera de considerar al gaucho, y como entiendo que el punto no carece de interés para los estudiosos de los orígenes nacionales, procuraré contestar a su observación con todo el respeto que tengo por su opinión y el cariño que estos temas despiertan en mí espíritu.

Desde luego el vocablo *criollo* en su acepción corriente entre nosotros, comprende todo lo que es de la tierra o propio y originario de cada país de Sud América. El gaucho desde su origen, — que no va más allá del primer tercio del siglo XVIII,—aparece sobre el escenario agreste de nuestras pampas y montes como un producto original de su suelo, con caracteres y modalidades tan típicas que lo hacen inconfundible, y las que no debían cambiar con el andar de los tiempos, pues el apego a la tradición fué siempre uno de sus rasgos más característicos.

Gauderio o changador de ganados en la época colonial; nómada, montaraz y matrero por amor a la libertad y a la libre correría cuando la autoridad quería entregarlo al servicio del rey, se transforma en lancero indómito en los primeros alzamientos insurreccionales con sus altivos caudillos Artigas y Ramírez, granadero del ejército libertador, guerrillero admirable con Güemes; montonero durante la anarquía; soldado de la tiranía y en los ejércitos que la combatieron formando en las orgullosas divisiones de aquel largo y cruento batallar por la organización del país; en la guerra del Paraguay, en la conquista del desierto y en todas nuestras luchas civiles eran casi exclusivamente gauchos los soldados de las patrias caballerías.

Gauchos o criollos, — como productos originarios de esta tierra, — fueron también los que poblaron nuestros campos antes desiertos; gauchos con su lenguaje rústico cuajado de imágenes y retruécanos pintorescos que tanto lo caracterizan; con su poesía, su música, sus bailes, sus creencias y sus sentimientos, entre los que no puede dejarse de señalar sin injusticia un acendrado amor por la libertad del suelo nativo".

Estas son, pues, las tres hipótesis que se han imaginado para explicar el origen del gaucho. A nuestro juicio, la del "gaucho mestizo" es la más fundada, fisiológica, sociológica e histórica-

mente, — considerando muy autorizada y prestigiosa, por tratarse de un estudioso y erudito investigador de los orígenes argentinos y de los secretos de su historia, la opinión de Mitre, — el cual al hablar de la conquista del Río de la Plata, explica así la formación de la nueva raza:

"Los primitivos pobladores del Río de la Plata, sin ser menos ávidos ni menos toscos, por lo general, que los hombres de su época y la masa del país a que pertenecían, fueron más bien que aventureros, verdaderos inmigrantes reclutados en las clases y en los lugares más adelantados de la España, que en razón de su clase y procedencia, y dadas las condiciones especiales en que se encontraron, debían influir en su organización coetánea y en los destinos futuros de la colonia. Procedentes en su mayor parte de las provincias de Vizcaya y Andalucía, traían en su temperamento étnico las calidades de dos razas superiores, altiva y varonil la una, imaginativa y elástica la otra...

"Los indígenas sometidos se amoldaban a la vida civil de los conquistadores, formaban la masa de sus poblaciones, se asimilaban a ellos, sus mujeres constituían sus nacientes hogares, y los hijos de este consorcio formaban una nueva y hermosa raza, en que prevalecía el tipo de la raza europea con todos sus instintos y con toda su energía, bien que llevara en su seno los malos gérmenes de su doble origen." (1)

En cuanto a su origen sociológico, es decir, como elemento característico de un tipo social, la más acertada explicación que conozco es la siguiente:

"A los primeros gauderios se les llamaba gauchos como se les hubiera podido llamar bandidos u holgazanes. Pero de allí a poco, hízose extensiva la designación a todos aquellos que sin quehaceres fijos, gustaban de vagar errantes por los campos, o se hacían notables por sus lances amorosos, sus rencillas y sus cantares. Lo rudimentario del trabajo y la facilidad de efectuarlo con pocos brazos, hacía que en todas las familias, numerosas de suyo, hubiese siempre un sobrante de varones que no eran absolutamente necesarios a las faenas domésticas. Los más enérgicos de ellos, aguzados por su natural inquieto, abandonaban pronto el hogar paterno para procurarse atractivos de otro género en medio de una naturaleza salvaje, luchando con las fieras y los animales

(1) "Historia de Belgrano".—Bartolomé Mitre.

cerriles, y aventurándose en los lances apurados de cualquier género.

Estos fueron de aquí para adelante los verdaderos gauchos, mezcla informe de grandes pasiones y de pensamientos mezquinos, arrojados y pueriles, trovadores melancólicos que al son de la guitarra cantaban endechas de amor, y enseguida reñían a cuchillazos por la menor palabra; valientes hasta la temeridad y supersticiosos hasta la ridiculez. Había ya en este fruto prematuro de una raza nueva, todos los rasgos salientes de su futuro carácter; parece como que el gaucho hubiera presentido por su temeridad sin objeto y sus melancolías sin causa, que era el primer eslabón de una agrupación humana destinada a conquistar su independencia y su libertad por el valor militar y la resignación cívica. Tal fué el origen del gaucho". (1)

Vemos, pues, que la antigüedad del gaucho se hace remontar a varios siglos, y que, sobre todo, a partir de 1800, es de verdadera importancia el cuadro que abarca su vida, puesto que ella está vinculada a una gran parte de la historia nacional.

La actuación del gaucho se divide en varias épocas, basada en los hechos fundamentales de aquélla.

La primera época es *la Colonial,* en la cual el soberano sujeta al reparto de la tierra que ocupaba, al sistema feudal, por medio de "las encomiendas y de las grandes mercedes", que acordaba a personajes que dejaban el cultivo del suelo o el cuidado de sus ganados, en manos del proletario.

Este vivía luchando con el arma al brazo para defender la propiedad de sus señores, trabajando, al mismo tiempo, para atender al pago de los fuertes impuestos del soberano y las gabelas y extorsiones de sus patrones; de manera que apenas tuvo sino lo muy necesario para vestirse y mantenerse, sin poder pensar jamás en radicarse al suelo para fundar una familia, puesto que, además, el gobierno prohibía nuevos repartos de la tierra.

La raza indígena era indómita e intratable, por lo cual pocos puntos de contacto tuvo con ella, con la que vivía en continua guerra; lo que hizo que el gaucho conservara en gran parte la pureza de la raza española.

La segunda época comprende la lucha por *la Independencia,* y en ella, requerido constantemente por el servicio militar, no se dió

(1) F. Bauzá. — Obra citada.

una sola batalla, desde Suipacha hasta Maipú donde el gaucho no hiciera gala de ese heroísmo temerario que es una de sus características más descollantes.

La Tiranía constituye la tercera época, y es en este período que las opiniones son más encontradas, con respecto a la actuación que en ella cupo al gaucho; pues mientras unos, con Olivera, [1] sostienen que en ese período de la historia nacional el gaucho fué llevado a las fronteras sin consideración alguna, se le sujetaba a la servidumbre más completa, haciéndosele ejecutar los trabajos particulares de sus déspotas o era conducido a los campos de batalla, para luchar y extinguir a los que peleaban por el restablecimiento de sus libertades; otros, entre ellos Saldías [2] presentan a Rosas como el reivindicador del gaucho asumiendo su protectora representación en Buenos Aires, a la manera que en las otras provincias lo habían sido Ramírez, López, Bustos, Aldao, Facundo y otros. "Radicado en la campaña, sacrificando comodidades y dinero, haciéndose gaucho, hablando como tal, haciendo lo que los gauchos hacían, protegiéndolos, haciéndose su apoderado, cuidando de sus intereses. Rosas fué como una Providencia que surgió de las entrañas de la Pampa en favor de los gauchos, que miraban con indecible asombro a ese hombre para ellos extraordinario, y que era su propio engendro y que los había hecho brillar sobre todos, conduciéndolos a ahogar la anarquía en la misma Buenos Aires, que nunca había tenido un eco de consuelo para ellos".

Siguiendo estas ideas, Saldías llega a decir que "la Federación que une a todos los argentinos bajo el glorioso pabellón de Mayo, ha sido la venganza que tomaron nuestros gauchos".

La cuarta época abarca desde la caída de Rosas hasta la "Campaña del Desierto", y se caracteriza por la defensa de las fronteras contra los indios. En ella el gaucho queda entregado a los comandantes de campaña, los que, con el pretexto del peligro del indio, lo arrancan de su rancho y de su familia y lo someten por el servicio militar a toda clase de vejámenes y sufrimientos, lo que trajo como natural consecuencia el aumento de la población nómade, de los matreros y "gauchos malos".

Como si hubiera terminado su misión con el alejamiento del indio, la quinta época es la de la decadencia y desaparición del

---

(1) Eduardo Olivera. Carta citada.
(2) Adolfo Saldías. — Carta a Hernández.

gaucho. La estabilidad de las instituciones políticas trajo como consecuencia la seguridad individual en la campaña, y el afianzamiento de las energías nacionales tuvo como inmediato resultado la atracción de un colosal contingente de inmigración y de capitales europeos. Aquella trajo sus modalidades y costumbres y estos el mejoramiento y organización de la labor agrícola y ganadera. Así pues, la civilización al ir extendiendo sus beneficios por los campos iba transformando su fisonomía y modificando las características de su primitivo habitante, el gaucho; al que empezó por alejar con los ferrocarriles, aprisionándolo después con los alambrados, para matarlo, por fin, el cambio definitivo de la idiosincrasia argentina, como natural consecuencia de las evoluciones ascendentes de la cultura nacional.

El gaucho ha tenido en las diversas etapas de su actuación, tipos peculiares con características propias, que, primero el vulgo y después los estudiosos, han definido y observado atentamente.

De estos tipos, algunos pertenecen a determinada época de su evolución, como el caudillo, el montonero, el gaucho perseguido; otros son generales, como el payador, el gaucho malo, el matrero.

EMILIO ALONSO CRIADO.

(Concluirá).

HUIÑAJ

(LEYENDA DE TIERRA ADENTRO)

Después que los paisanos hubieron abandonado la cocina, Huiñaj se echó de bruces sobre unos pellones, junto a la lumbre, que se desesperaba en los últimos chispazos; y dióse a pensar en aquellas cosas raras contadas por los viejos de la tertulia. Inútil fué cuanto empeño puso para conciliar el sueño: por su imaginación desfiló toda la noche una larga y confusa teoría de duendes, de brujas, de extraños personajes con patas de chivo, y cabezas de buey...

De las cosas raras contadas por los viejos de la tertulia, una, sobre todo, ocasionábale supersticioso temor... Evocándola, sintió silbar el viento en el oquedal próximo; y, de un brinco, precipitóse a la puerta del rancho, trancándola. Refugiado de nuevo entre los blandos cueros de oveja, se envolvió con el poncho, aguardando la llegada del alba. Mientras tanto, continuó pensando en *la madre del bosque,* — deidad funesta, cuyos dominios hallábanse extendidos por los umbráculos más obscuros de la selva, y cuyas venganzas ejercitaba frecuentemente, metamorfoseando, en plantas, en chivos, en piedras, o en árboles negros, a los corajudos de la comarca que, en reto al peligro, turbaban con su audacia la quietud de aquel misterioso escondite...

A la hora, baló un ternero. Huiñaj se puso de pie, nervioso y atontado... arrojó a un rincón el poncho... Descorrió la tranca; y, asomándose, vió que la mañanita era tan buena como de costumbre...

De vuelta de la represa, donde largo rato gustó la frescura del agua, inmóvil y turbia; con la melena empapada y los ojos rojos por el insomnio, topóse con el patrón, en el codo de la carretera. Hubo un saludo, y una orden: era necesario cortar postes para

componer el alambrado, — y postes de algarrobo. Para esto, Huiñaj tenía que internarse en el monte, eligiendo árboles jóvenes, ya que, según el patrón, no era justo sacrificar los viejos y corpulentos "para un servicio de maula". ¡Aquella orden, fué para Huiñaj como un castigo, como una condenación! ¡Hubiera preferido acarrear todas las piedras del cerro, desaguar la represa entera, trampear todos los pájaros del campo! Pero... aventurarse por los dominios de *la madre del bosque*... ¡nunca!

Sin embargo, era necesario acatar el mandato.

— *Denó,* — pensaba Huiñaj, — *me quedo sin changa... y mi mamitay, tullida y ciega, se moriría de hambre...* — Persignóse, y sollozando, clamó en alta voz:

— *¡Tatita Dios! Protejamé, tatita, usté qu'es tan güenito y tan lindo, señorcito, protejamé...*

Y echó a andar, rumbo al monte.

Poco a poco, fué acercándose. A medida que se acortaba la distancia, el corazón le golpeaba el pecho; y, para sus oídos, esos golpes eran tan fuertes como los del bombo, ni más ni menos que los del bombo, cuando acompaña una vidala...

Por fin, llegó.

Después de mucho caminar, encontróse con tres algarrobos tiernecitos: los derribó de un hachazo, atándolos con sunchos y cargó con el haz. Ya bien dentro del bosque, hizo lo mismo con otros dos arbustos. Más adentro, se tendió una sombra, como si hubiera caído de pronto la noche. No se veía ni un pedacito de cielo, ni se escuchaba un rumor. Todo el monte en silencio, como un rancho abandonado... Tuvo miedo... Hubiera querido tirar aquellos palos, y correr a las casas. Pero, el recuerdo de su madre le contuvo, le dió nuevas fuerzas. Y siguió internándose. Un olor de resina embalsamaba el ambiente de aquellas galerías solitarias, y uno que otro pilpinto revoloteaba sobre los húmedos azúsques, mientras, de vez en vez, pintorescos verdugos culebreaban sobre los yuyos, trazando caprichosas figuras geométricas en el blando tapiz de las hojas caídas. Huiñaj, seguía andando, indiferente a todo. Hubo un momento en que, para continuar la marcha, vióse en la necesidad de blandir el hacha, despejando el camino, obstaculizado por tupida raigambre de zarzas y pencas. El monte se tornaba cada vez más impenetrable, y las fuerzas de Huiñaj se resentían, bien por la fatiga de la larga caminata, bien por el temor supersticioso de enfadar a la misteriosa deidad de la selva.

Hasta ese momento, no había mirado atrás... Volvió la cabeza, y vió que estaba acorralado por unas enormes columnas negras, que, poco a poco, fueron estrechándole, hasta dejarle sin movimiento, como uno de los tantos árboles que silenciosamente custodiaban al intruso...

Pasaron los días y los días, y Huiñaj continuó inmóvil en la horrible cárcel. Sus pies fuéronse hundiendo y hundiendo... La melena, creciendo y creciendo... Sus brazos, alargándose y alargándose, hasta que, después, echó raíces... Su pelo, floreció en hojas de abundante verdor, y mil ramas pequeñitas brotaron de sus miembros. Desaparecieron las columnas negras, y Huiñaj, quedó solo, en medio de una senda, larga y limpia...

Al poco tiempo, unos hachadores quisieron derribar aquel arbolillo, y a los primeros golpes, brotaron de su tronco dolorosas voces de súplica... Los hachadores, huyeron despavoridos, y nunca más volvieron por el camino. Desde entonces, Huiñaj llora flores amarillas, cuando se avecina una tormenta, sirviendo, así, de barómetro, a las sencillas gentes que conservan esta leyenda, ingenua como un cuento infantil.

CARLOS SCHAEFER GALLO.

SONETOS

Galantería.

Señora: soy un joven paje del ideal,
vale decir, de vos, que sois egregia y fina
como un rondel suave, como una diamantina
presea y como un dulce fulgor de manantial.

A la usanza galante del tiempo provenzal,
ante vos este paje reverente se inclina,
os besa, seducido, la diestra marfilina
y deshoja, encantado, la flor de un madrigal.

Y ved, señora: lleva también a su costado
un espadín de hermosa contera, al mismo lado
de su pobre escarcela que no tiene un doblón,

pero trae una rosa para vos. Este paje
viene a rendiros pleito y cumplido homenaje
y deposita a vuestras plantas su corazón.

La Flor de Lis.

Heráldica expresión de aristocracia,
brilló, de plata o de oro, en la bandera,
en el pecho gentil y en la cimera,
símbolo del poder y de la gracia.

Orló el blasón de altiva supremacia,
bordó el armiño de la lisonjera
y cortesana capa; por doquiera
resplandeció en el yelmo de la Audacia.

Emblemática flor de la realeza
cuya fama proclaman los de Francia
antiguos reyes, canto su nobleza.

E inspirado por nuevos ideales,
la ostento en el blasón de mi arrogancia
y en el armiño de mis madrigales.

Como el agua del mar.

El pálido sopor de tu semblante
se irisó con el ámbar y el incierto
azul de la mañana. Estaba yerto,
fatigado de amor, tu cuerpo amante.

Mansedumbre de paz era el instante,
melancolía sutil del placer muerto...
Como el agua del mar que va al desierto
de la playa, y se rinde, agonizante,

como el agua del mar después de una
nerviosa convulsión bajo la luna,
desfalleció tu cuerpo blandamente...

La hora suave esparció sus azucenas
y difumó en tus ojos dos serenas
absoluciones de un azul clemente.

Elogio de tu voz.

Nunca oyera más dulce melodía
que el ritmo de tu voz suave y canora;
hay no sé qué de afable letanía
litúrgica en tu voz sollozadora.

Es un manto sereno de harmonía
consolatriz, una ilusión sonora,
un rayo de lunar melancolía
hecho modulación arrulladora.

Como un niño perdido en el desierto,
deja que duerma en el pequeño huerto
de tu amparo melódico, mi amor...

Es una sombra apenas, y la quiero
tanto esta sombra lírica, que muero
si un día no la oigo, de dolor...

Noche de azur.

Miedo del silente albur...
La calle larga y sola...
El suave resplandor de la farola...
La bendita paz de la noche azur!...

Titila la Cruz del Sur...
Hay un vaho de amapola
en el aire, y tremola
la bendita paz de la noche azur...

Caricia tibia
que el alma alivia,
aroma de una

nívea azucena...
Noche serena...
La bendita paz de la luna!...

Canción de plata.

Como un ensueño lánguido, la grave
cinta del manantial que se desata
va diluyendo su canción de plata
en el silencio de la noche suave.

Aroma el aire a nardos de quién sabe
qué misteriosa lejanía grata,
y hay en el aire y en la serenata
como el cariño de una novia suave.

La paz bendita duerme en la oportuna
amable seda de la blanca luna...
madona de la bienaventuranza,

melancólica imagen del ensueño,
luna, luna de amor, dame el beleño
de las nostalgias y la remembranza...

José Muzzilli.

EL SOLAR DE LA RAZA

Por Manuel Galvez

El grado que hemos alcanzado en el desenvolvimiento cultural de la república nos exige la meditación paralela sobre nuestro origen y sobre nuestro futuro. Despreocupados de inquietudes libertadoras y de los problemas de la organización nacional, los argentinos del siglo XX deben pensar en lo que es último y definitivo en todo pueblo, lo que le da carácter y le asegura perdurabilidad: su espiritualismo.

El movimiento de ideas que orienta la intelectualidad de Hispano-América tiende por igual en los países más cosmopolitas como en los más puros, a definir los sentimientos y las aspiraciones de la raza, de esta raza nuestra conturbada por las corrientes más distintas, por las ideas más opuestas y las ambiciones más encontradas. Ha llegado, pues, el momento de saber de donde venimos, quienes somos y adonde vamos.

En tal labor se hallan empeñados escritores jóvenes como Gálvez, que dirigen su acción dentro del nacionalismo "histórico", como se ha querido llamar a la teoría que finca en la raza aborigen y en la raza conquistadora la espiritualidad argentina. Otros intelectuales, siguiendo la tesis que nuestra sociedad no ha operado una evolución, sino una substitución de raza, creen que no han de ser los caracteres primitivos los que han de primar en nuestra definitiva constitución étnica y espíritual, sino los que posteriormente hemos adquirido. Tal preocupación revela, por otra parte, la inquietud que agita nuestros círculos intelectuales y aún, para fortuna del país, a todas las clases que lo constituyen.

Lo dicho hasta aquí parecería impropio al tratarse de un libro que, como el de Gálvez, se refiere a España. Pero *El solar de la*

raza, no es un libro de viajes, tal como generalmente son entendidas estas obras, sino que su fin primordial es de enseñanza idealista. El autor de *El Diario de Gabriel Quiroga,* ese libro macho tan lleno de observaciones valientes y patrióticas — pese a los patrioteros que no lo han entendido — no podía visitar la península sin hallar en cada rincón de su suelo y en cada reliquia de su tesoro, algo que tuviera con nuestra Argentina una relación espiritual.

Gálvez ha ido a España "predispuesto". Su origen castellano, su sensibilidad de artista y su educación cristiana, le hicieron comprender ese país que "es intenso foco de espiritualidad". Y así ha escrito este libro, acaso de los mejores que en América se han publicado sobre la madre patria.

En *El solar de la raza* se pueden distinguir dos partes a efectos de la crítica: una que analiza la espiritualidad española según el paisaje, el hombre, el arte y la mística; otra — la más interesante para nosotros — que trata de correlacionar y adaptar esa espiritualidad a nuestro medio.

¿En qué consiste la espiritualidad hispana? El primer capítulo del libro — el más extenso y discutible de todos — pretende fijar sus características, que luego desarrolla en el resto de la obra.

El paisaje es el primer elemento de la espiritualidad. Gálvez nos describe las ciudades castellanas: Segovia la vieja, que tiene "el encanto supremo de ser aún desconocida"; Toledo que "es la expresión de un gran dolor"; Salamanca que infunde "sueño de no morir"; Sigüenza pobre y miserable; Santillana del mar "hasta ahora intacta en su belleza antigua" y Avila, la mística, "mar de piedra, mar de soledad, mar de fe". Y nos describe, asimismo, las tierras de Castilla, de llanuras uniformes y grises, de los caminos interminables y desiertos y del sol abrasador que cae sobre los campos. Luego penetra en el alma de esas poblaciones, tranquilas y dormidas, agotadas de historia, de pesimismo innato e invencible. Como Mauricio Barrés, Gálvez busca esos lugares que "sacan el alma de su letargo, esos lugares recogidos, bañados de misterio, elegidos por toda la eternidad para ser la cuna de la emoción religiosa". Su sentimiento, profundamente místico, le aleja de Francia, de ciudades aburguesadas; de Alemania cuyas poblaciones han perdido el encanto medioeval; de Suiza, cuya sanidad de paisaje, nada dice al alma.

Este primer elemento de espiritualidad que deriva de la objetivación tiene, como es natural, un interés poético y pictórico que

Gálvez ha sabido tratar en páginas de honda emoción, las mejores de su libro. Su prosa animada, a veces vigorosa, consigue excelentes efectos de representación. Gálvez sabe ver y apreciar el valor de los motivos, condiciones primordiales en la descripción.

Segundo elemento de la espiritualidad es el hombre, ese hombre español, a quien falta el sentido de la socialidad, incapaz de renunciamientos y de adaptaciones, al decir de Salaverria. Dice Gálvez: "Los españoles, mejor dicho, los castellanos, tienen un concepto de la vida que no es el de nuestra época. Todo el fundamento de las modernas sociedades industriales se sintetiza en estas palabras: vivir para ganar dinero y para gozar los placeres sensuales de la vida". Tal afirmación no es del todo exacta. Escritor tan castizo como Unamuno dice en su *En torno al casticismo:* "En ninguna parte arraigó mejor ni por más tiempo que aquí lo de creer que el oro es la riqueza, aquí donde Ustáriz extremó el mercantilismo. Los pobres indios preguntaban a los aventureros de *El Dorado* por qué no sembraban y cogían, y en vano propusieron los prudentes se enviara a las Indias labradores. Francisco Pizarro, en el momento de ir a pasar su Rubicón, traza con la espada una gran raya en tierra y dice: "por aquí se va al Perú a ser ricos; por acá se va a Panamá a ser pobres; escoja *el que sea buen castellano* lo que más bien le estuviere". Y más adelante agrega: "¡El botín! tal era la preocupación del legendario Cid, del que no ha recibido aún el barniz de los romances, del viejo, del Cid del Poema".

Si el Quijote resume, en cierto modo, parte de la idiosincrasia española, Sancho igualmente la personifica, el buen Sancho que sueña en su ínsula y quita los hábitos al fraile de San Benito. La mitad de las razones que impulsaron a España en la conquista del mundo fueron materiales y muy a menudo las ideas religiosas sirvieron de pretexto. En la conquista de América—a pesar de pretenderse lo contrario—sólo el oro *en pepitas* colmaba su ambición y de esto más de un recuerdo triste guardaron los pobres indios. Las conquistas en Europa nos muestran lo propio: el saqueo y el botín junto y tal vez antes que la fe y la sumisión a la Iglesia. Y si dentro del movimiento espiritual nos colocamos, compárese la educación franciscana, dulce, humilde, de renunciación, de poesía, con la que formara, si no Ignacio de Loyola propiamente, los jesuítas, sus discípulos, cuyas fabulosas conquistas materiales en todo el mundo hacen peligrar la espiritualidad de la Iglesia.

Claro está que no menos interesadas fueron las demás naciones conquistadoras, como que es el interés material el primero que lleva a la conquista, pero en España fué tan rudo, tan intolerante, tan exclusivista, que le hizo perder, una a una, todas las colonias.

De toda época es famoso el individualismo castellano. Gálvez le atribuye gran parte de la incomprensión universal respecto de España. Lo que hay en el castellano es una impermeabilidad absoluta; el castellano no comprende a nadie. Fortificado por su orgullo, por su desdén, por su belicosa indolencia, las ideas del mundo no penetran en su espíritu. No sólo no las comprende, sino que se resiste a comprenderlas. De aquí la poca simpatía que Europa tiene por España, como la semilla por la piedra. Desde que los españoles suponen que su individualismo es una virtud, no hay quien los convenza de lo contrario. Unamuno — que me complace citarle por ser de los que más hondo conocen su país, — ha dicho que "los caracteres nacionales de que se envanece cada nación europea, son muy de ordinario sus defectos. Los españoles caemos en este pecado", agrega.

Tercer elemento de la espiritualidad hispana es la mística. Gálvez tiene por ella especial predilección. La siente en el paisaje, la observa en los hombres, la adivina en las ciudades, la adora en el arte, la cree la fuente más preciosa de espiritualidad. En Gálvez prima la sensibilidad sobre el pensamiento; poeta más que hombre de ciencia, siente, como Barrés — ese alto espíritu que contribuyó en la reacción espiritual de Francia — la belleza encantada de los rincones que huelen a Dios y tranquilizan el alma. En Segovia siente el inefable deleite de contemplar los muros de la Catedral, que le parecía una imagen de Segovia, y tal vez de España; en Salamanca reposa su espíritu, porque ella es "una formidable suscitadora de ideas y sentimientos"; en Avila, el recuerdo de Santa Teresa le emociona y le exalta.

Sin embargo, y a pesar de creer el autor que la mística es lo más castizo que tiene España, es evidente que ella comienza su desarrollo después de la lucha con los árabes, cuya influencia en la península cree Gálvez tan escasa. El misticismo, dice Ganivet — ese otro grande espíritu de la España moderna, — fué como una santificación de la sensualidad africana". La larga lucha penetró a los españoles en el sentimiento árabe, creyente hasta el sacrificio, vigoroso hasta la acción formidable, apasionado y sen-

sual. Así los españoles desearon la posesión de Dios, necesitaron tenerlo dentro como una fuerza y una verdad y es esta fuerza y esta verdad lo que más tarde constituyeron el individualismo español, esa otra fuerza que opusieron a los infieles y a los reformadores.

No nos debiera preocupar mayormente la mística española, si Gálvez no nos la hiciera conocer "para impulsar nuestro resurgimiento idealista".

Creo que esto comporta un error grandísimo. Si Barrés tiene razón en fundar su nacionalismo en la conciencia católica del pueblo francés, los argentinos nunca podremos fundar nuestra espiritualidad en la mística española. Es cierto que en nuestro país, influenciado por las corrientes más diversas, priman el latinismo y el catolicismo; pero, por ser el español tan propio, tan individualista, tan de la tierra y de sus hombres, los argentinos jamás llegaremos a su comprensión. Por otra parte, sería de analizar la capacidad religiosa de América y de la Argentina especialmente. Muy débil la creo yo, y aun supongo que el idealismo americano no ha de tener por muchos siglos relación eficiente con el sentimiento religioso. Se me dirá que éste es muy grande en los Estados Unidos, pero, de generalizarse el pragmatismo de William James, el valor dinámico de la religión ha de ser muy distinto de lo que hasta ahora ha sido.

Más fácilmente que la mística española, comprenderemos nosotros el catolicismo francés y aun el italiano, cuyos caracteres distintivos son, al decir de Gebhart *(L'Italie mistique)* la libertad de espíritu, el amor, la piedad, la alegre serenidad y la familiaridad. Es claro que no asimilaremos del catolicismo francés el dogmatismo escolástico, pero sí esa conciencia religiosa popular, algo sensual y pagana, si queréis, pero privada de la austeridad, de la sequedad e impermeabilidad de la mística española.

* * *

Característica del espiritualismo español es su arte admirable. El Greco y Velásquez serían suficientes para asegurar a España la veneración de los siglos. Es justa la atención que Gálvez presta al arte hispano, que es, como en todas partes, síntesis espiritual. La religión y el arte son los dos elementos primordiales del idealismo. Su íntima unión es lo que en España más se admira y lo que justifica el valor de sus artistas.

Dice Gálvez: "Es indispensable una renovación de los valores estéticos. El arte meramente objetivo, el arte que no nos habla al alma o al corazón debe ser, si no rechazado, alejado a un sitio secundario. El arte no puede consistir en una mera imitación de la naturaleza, debe tener un fin, y este fin ¿cuál será sino el de hacernos más perfectos, más nobles, más idealistas? *Yo no he comprendido hasta ahora por qué se exalta a la escultura griega.* Es un arte objetivo, materialista, de una belleza puramente formal. Aquellos rostros sin expresión, aquellas figuras frías no nos dicen al alma absolutamente nada. No hay en ellos belleza moral, la más alta, si no la única forma de belleza. Yo quisiera saber qué mejoramiento puede venirnos de contemplar un hombre desnudo o qué puede agregarnos al alma el mirar unas piernas bien formadas. Por el contrario, creo que todo ello es bajo, superficial, miserable. ¿Para qué sirve la belleza fría del Apolo del Belvedere, un hombre desnudo, de formas elegantes y afeminadas? Comparemos este arte superficial, sensual, puesto que sólo le preocupa la forma, con algún Cristo del Montañés. Pongámonos frente a ambas obras con humildad, es decir, olvidándonos de nuestras teorías, de las opiniones consagradas, de las mentiras convencionales *con que nos ha envenenado la necia estética del Renacimiento...*"

He transcripto esta página en toda su integridad porque resume las ideas estéticas de Gálvez. El autor de *El solar de la raza* no cree, como tampoco Ruskin, en el Renacimiento. El gran esteta inglés prefería a los primitivos, Gálvez a los españoles. El autor de *Las mañanas de Florencia* explicaba bien su predilección y llegó a fundar una escuela estética. En cambio, no nos convencen los argumentos de Gálvez.

No discutiremos largo sobre lo que cree "necia estética"; ello daría motivo a otro artículo como éste. Pero no crea Gálvez que España permaneció completamente libre de las corrientes del humanismo y del Renacimiento. Conocida es la influencia de los escritores italianos sobre Cervantes, Quevedo, Góngora y demás; igualmente los artistas la tuvieron en mayor grado de lo que Gálvez supone.

El Greco antes de llegar a España habíase educado con los pintores italianos y llevó a la península la estética del Renacimiento, el gusto refinado, la gracia, el encanto de Venecia y de Roma, las enseñanzas del Ticiano, el color y la vida. Cuando fué dominado

por el paisaje, los hombres y las ideas de Castilla, el Greco perdió cuanto había asimilado en Italia respecto del color y de la vitalidad, pero conservó el buen gusto del Renacimiento y, como dice Paul Lafond, "a la inversa de sus nuevos compatriotas, muestra por toda su vida una insuperable aversión por las matanzas, los masacres, los estrangulamientos, las gesticulaciones violentas, que tanto han gustado traducir los pintores españoles."

Por otra parte, es conocido el gran número de artistas italianos que fueron a España y especialmente a Andalucía, como Torrigiani, discípulo de Miguel Angel y su famoso enemigo, que tanto influyeron sobre los escultores de la época. Además, Berruguete conoció también a Buonarotti y cree Vasari haya copiado en Florencia el cartón de la *Guerra de Pisa*. Si bien se analizan las obras españolas de la época, no es difícil reconocer la influencia italiana que sintieron sus autores.

Lo más español, al decir de Lafond, las gesticulaciones violentas, los masacres, los estrangulamientos, no contienen, como es natural, ningún elemento idealista, puesto que representan un realismo vulgar y repugnante. Muy superior a este arte es el de Mantegna, por ejemplo, cuyo "Cristo muerto", de la Pinacoteca de Brera, en Milán, tampoco dice nada al alma, pero no presenta los elementos antiestéticos que aprovecharon los pintores españoles.

El Montañés consiguió combinar el naturalismo y el misticismo, con lo que se puso a la cabeza de los religionistas andaluces; pero tal combinación fué efecto natural de la estética del Renacimiento.

Ahora bien, ¿cree Gálvez que los artistas argentinos deben seguir la escuela de los primitivos españoles? ¿Cree que nuestro arte se espiritualizará por los sentimientos místicos que manifieste? No le supongo tal propósito. Nuestra conformación espiritual, — ésta que ya tenemos y cuyas características han de ir acentuando los años, — no siente muy hondo la emoción religiosa. Si nuestras aldeas provincianas guardan aún el aliento español, éste va perdiéndose cada día, para bien o para mal del país; ¡quién sabe! Y el escaso misticismo que contienen, ese pobre misticismo que surge, más bien que del íntimo sentimiento, de la ruindad y escasez de la vida cotidiana, de la desesperanza, de la pobreza, está destinado a agotarse por la fuerza que irradian los grandes centros.

No por ello perderemos espiritualidad. Acaso de este modo la

formaremos "más nuestra". No creo yo como Gálvez que nuestro carácter dependerá de lo que perdure de castizo en la mezcla definitiva. Fuera del idioma, no creo yo que España ha de contribuir más a nuestra espiritualidad que ninguna otra nación latina. Por ello, pienso que en la latinidad está la fuente de nuestro idealismo. Necesitamos una fuerza espiritual y la latinidad nos la proporciona óptima. Castilla no puede traernos a la pampa, a la selva y a la montaña, vírgenes y potentes, su cansancio secular y su espiritual decadencia. Ya el consejo de Joaquín Costa recomendó a los españoles cerraran el sepulcro del Cid. Es preciso también lo hagan con el de San Ignacio de Loyola y, de no haber muerto cuerdo el buen Alonso Quijano, con la tumba de Don Quijote.

Los hispano-americanos y los argentinos debemos aprovechar la experiencia del desastre, esa experiencia que ha hecho reaccionar a la nueva generación de españoles. Si perpetuamos el individualismo y el misticismo castellanos, nuestro sol, este que creemos no se pondrá nunca, ha de caer como el otro, inexorablemente.

Los ojos de artista han engañado en Gálvez su pensamiento. Pero recuerde que los poetas pocas veces aciertan con la realidad política. En *Stello,* Alfredo de Vigny nos da la prueba. Lo que Gálvez ama como soñador, no debemos adoptarlo como ciudadanos. La inefable poesía de las ruinas no nos empuja a la acción; si la adoptamos, ¿qué seremos los argentinos sino adoradores de la muerte?

La realización literaria de *El solar de la raza* es de las mejores de su autor. La enseñanza que surge del libro no podemos aceptarla. Y si debemos elevar el concepto que generalmente se tiene de España, no debemos meter España dentro de nosotros mismos. Amémosla, pero no la sigamos.

JULIO NOÉ.

PSICOLOGIA ARGENTINA

V. Ducceschi. — *La criminología moderna.* — Lección inaugural del curso libre de Antropología criminal y Psicología médico-legal dictado en la Facultad de derecho y ciencias sociales de la Universidad de Córdoba. (Archivo de psiq. y crim., director doctor Helvio Fernández, Julio-Agosto de 1913).

Para dar una idea clara de las principales nociones de criminología vertidas en su conferencia por el grande e ilustre fisiólogo, asimilado desde hace muchos años a la vida intelectual argentina, voy a agruparlas en ocho parágrafos: 1. El derecho penal clásico; 2. La antropología criminal; 3. La psicología criminal; 4. La psicología judicial; 5. La sociología criminal; 6. Los factores del delito; 7. Clasificación de los criminales; y 8. El derecho penal positivista.

1. *El derecho penal clásico.* — La vida social hállase perturbada por dos factores individuales: las enfermedades mentales y la criminalidad. Los enfermos mentales, en las sociedades civilizadas de hoy, están confiados al cuidado de la medicina. La reacción y defensa social contra el crimen reposa sobre la justicia penal, constituída a su vez por tres elementos que se completan recíprocamente: "las leyes penales, sustantivas y de forma, la organización judiciaria y el regimen penitenciario".

El derecho criminal clásico basábase en el libre albedrío y no se ocupaba de las condiciones individuales ni de los factores ambientes; estudiaba con toda minucia las condiciones eximentes, atenuantes y agravantes, aceptadas en todos los códigos; — el criminal poseía la misma mentalidad que el hombre honesto y por lo tanto era moralmente responsable del uso antisocial de su voluntad libre, y legalmente responsable de sus actos; se le aplicaban penas según el delito y con abstracción del delincuente y

de su medio; esas penas son un castigo que compensa el daño inferido a la sociedad, son una expiación del crimen y su efecto una corrección del delincuente. En estas concepciones ha estado basado el derecho penal clásico, sin ocuparse de las causas del delito.

2. *La antropología criminal.* — En 1840 se inicia la era de la ciencia criminalista por médicos de cárceles, entre ellos *Lombroso, Benedik, Virgilio, Tamassia* (1872-1874), quienes fueron precedidos por *Lauvergne* (1841), *Thompson* (1870) y *Maudsley* (1873) también médicos.

El *Uomo delinquente* de *Lombroso,* cuya fecha de publicación puede considerarse el acta de nacimiento de las nuevas doctrinas criminológicas, llegaba a las siguientes conclusiones: una parte de los asilados en las cárceles, cerca del 40 por 100, poseen ideas y sentimientos morales y sociales fundamentalmente distintos de los de los hombres honestos; en aquéllos se encuentran tan sólo al estado rudimentario o faltan del todo los sentimientos naturales del bien y de la justicia, no existe repugnancia por el delito y no se despierta indicio de remordimiento después de haberlo consumado; además, no son susceptibles de corrección".

La antropología criminal ha sido perfecionada por una multitud de hombres de ciencia que continuaron y perfeccionaron la obra empezada por *Lombroso,* que la discutieron, que la corrigieron, siendo los más descollantes: *Baer, Marro, Corre, Fillippe, Havelock Ellis, Laurent, Francotte, Morrison, Kurella, Ferri, Bordier, Topinard, Giacomini, Dallemagne, Orckansky, Manouvrier* y *Tenchini.*

3. *La psicología criminal.* — En 1878, con la fundación por *Wundt,* en Leipzig, del primer laboratorio de psicología experimental, se inician los estudios experimentales de las funciones mentales, los que no tardaron en invadir el campo de la criminología, en una época en que la craneología, la craneometría y la antropología en general habían alcanzado un gran florecimiento. La psicología criminal vino a completar a la antropología criminal y aún a sobrepasarla en importancia. La afectividad, la inteligencia y la voluntad del criminal fueron estudiadas minuciosamente. Además, llegó la psicología criminal a estudiar a esos individuos que constituyen la criminalidad latente, que ocupa un término medio entre la vida normal y la franca criminalidad; extravagantes, imbéciles, deficientes, inmorales, pervertidos, ato-

rrantes, prostitutas de vocación, cínicos astutos que saben escapar a la sanción penal, hipócritas, etc. "Esta clase tan variada de seres constituye los grados de pasaje entre el hombre normal y el delincuente, entre éste y el loco, y en sus estados de conciencia y en sus manifestaciones exteriores nos da los elementos para resolver no pocos problemas de psicología criminal". Los más distinguidos cultores de la psicología criminal son: *Despine, Maudsley, Lombroso, Ferri, Kraft Ebing, Moreau, Marro, Garófalo, Drago, Forel, Laurent, Tarde, Sighele, Tamassia, Westphal, Tamburini, Verga, Sommer, Kovalewsky, De Veyga, Sergi, Ramos Mejía, Ingegnieros, Niceforo, Longo, Maxwell* y *Grasset.*

5. *La sociología criminal.* — Esta rama de la criminología vino a completar la obra de la ciencia positiva venciendo los esfuerzos de sus adversarios los metafísicos que estudiaban el delito en sí con abstracción del delincuente y de su medio. El *medio* en que se desenvuelve la delincuencia es el principal punto de mira de la *sociología criminal,* término introducido por *Ferri* en la ciencia. Estas causas mesológicas del crimen son: la influencia del ambiente corruptor, familiar y social *(Lacassagne, Tarde, Ferri, Topinard, Prins, Manouvrier, Baer, Kim, Gumplowicz),* las condiciones económicas *(Loria, Battaglia, Turati),* la incapacidad de adaptarse a las leyes por parte del delincuente *(Vaccaro)* y causas *físicas (Quetellet, Lacassagne, Chaussinaud, Penta, Laschi, Manchini).*

La sociología criminal tiende a encontrar los medios de prevenir el delito con el conocimiento previo de sus causas y a substituir el clásico concepto del castigo, de la venganza sobre la persona del delincuente, por el concepto de la defensa social.

6. *Los factores del delito.* — Según *Ferri,* el delito es la resultante de tres órdenes de factores: antropológicos y psicológicos o sean individuales, físicos y sociales.

7. *Clasificación de los criminales.* — Hoy se clasifican en: criminales locos, natos, habituales, ocasionales y pasionales.

8. *El derecho penal científico.* — La criminología, después de haberse afirmado por sus conquistas en el campo teórico, trata de llevar sus principios a la legislación positiva, teniendo que luchar sin tregua con los sostenedores del derecho penal clásico, metafísico. Ya se han vencido muchos prejuicios y prevenciones, y como la criminología moderna positivista ha sabido independizarse de las doctrinas filosóficas reinantes en las distintas comarcas de la

tierra, sus triunfos son cada día más marcados y no tardará en llegar el día en que se vean llevados a la legislación penal de los países civilizados las nociones y principios de la ciencia positiva.

Chr. Jakob. — *El desarrollo armónico de la inteligencia y del cerebro en el niño.* — Conferencia pronunciada en la Biblioteca Argentina el 21 de Abril de 1913. (Arch. de Psiq. y Crim., Julio-Agosto de 1913, Buenos Aires).

1. — El problema del alma ha preocupado a la humanidad desde los tiempos más antiguos, habiendo tratado de resolverlo la teología, la filosofía y la ciencia. Hoy, gracias al método genético, podemos abordar el problema con más ventaja, pues no es el alma un don especial del hombre, sino que aparece y evoluciona con la organización. Es el resultado de una combinación de energías biológicas especializadas, producto del funcionamiento del sistema nervioso. "El alma, como función especializada vital, nace, se desarrolla, madura, involuciona, se enferma y muere".

2. — El niño empieza a ponerse en relación con el mundo externo por medio de sus órganos de los sentidos que son como prolongaciones del cerebro; de ahí la importancia, para su vida mental, del buen desarrollo de esos órganos. Mas del 30 % de los idiotas padecen de defectos de sus órganos de los sentidos. "Conviene, por lo expuesto, que los juguetes, que se den a los niños para su entretenimiento, sean sencillos, poco complicados, que les produzcan sensaciones simples, fácilmente accesibles a su capacidad mental y no recarguen en exceso el trabajo del cerebro. Otra consecuencia de gran importancia para su educación es lo inconveniente que resulta hacer aprender a los niños de memoria ideas generales, definiciones, etc., pues su cerebro no está en condiciones de asimilarlas; sino que deben enseñárseles ejemplos e ideas simples, pues más tarde las ideas generales han de surgir solas o serán más fácilmente comprendidas porque solamente una síntesis asociativa activa y personal es de valor psicológico; querer ahorrar ese trabajo de asociación activa (apercepción) sería antipedagógico".

3. — La mentalidad del niño recién nacido es sumamente rudimentaria, más que la de muchos animales, como escaso es el desarrollo de su cerebro; pero en el fondo es esto una superioridad, pues a una más larga maduración corresponde un período

de educabilidad más prolongado, una gran plasticidad cerebral. Dos son los principales factores del desarrollo mental del niño: la herencia, que es el principal, y la función, que estimula su desarrollo.

4. — Las 5 ó 6 primeras semanas de vida el niño no es capaz sino de recibir estímulos de la función de nutrición; es el período "crepuscular" de su vida. A este primer período sigue el llamado de las "fijaciones provisorias", en que se añaden las sensaciones visuales y acústicas. Este período tiene, a pesar de ser inconsciente, una gran importancia en el desarrollo mental. En este período nace el lenguaje emocional. Al comienzo del segundo año empieza el período de las "fijaciones definitivas", en que el niño se relaciona con el medio mediante todos sus sentidos, nace en él el lenguaje articulado, la curiosidad. Las madres, inducidas por la afectividad, miman al niño en su lenguaje, lo que retarda su desarrollo; es menester hablar al niño en lenguaje correcto para facilitar su aprendizaje. En este período el niño adquiere las nociones de tiempo y espacio, que antes se creían nociones innatas. La noción del espacio es adquirida mediante las sensaciones musculares que resultan del movimiento de los globos oculares, según sea la distancia y posición de los cuerpos, y de las sensaciones musculares que provienen de la marcha y de los movimientos del cuerpo y de los brazos. El ritmo de las sensaciones, el movimiento de la cuna, el canto de la madre, etc., dan origen a la noción de tiempo. La observación de los fenómenos y su sucesión dan origen a la noción de causalidad. Y estas tres nociones: espacio, tiempo y causalidad son el núcleo de la vida consciente.

La conferencia del sabio neuro-histólogo y embriólogo fué ilustrada con numerosas proyecciones de preparados histológicos del cerebro en sus distintas fases de desarrollo.

Dr. Horacio P. Areco. — *Los temperamentos humanos.* — Conferencia pronunciada el 19 de Mayo en la Facultad de derecho y ciencias sociales de Buenos Aires. (Folleto de 32 páginas en 8.° y un gran esquema gráfico).

1. — Nada más difícil que clasificar los temperamentos humanos, pues bajo la aparente igualdad de los hombres, se oculta

para el psicólogo observador, la diversificación de temperamentos y carácteres, que lejos de ser una orientación única y definida, son resultantes de miles de fuerzas vivas. Tanta unidad hay en la vida mental que sólo en las clínicas mentales puédese encontrar manifestaciones puras del intelecto o de la voluntad o del sentimiento, pues son éstas entidades que resultan de una disección analítica artificial; el que quiere, siente y piensa, y el que piensa, siente y quiere. "No es hombre superior, es subalterno, aquel que sólo comprende las cosas; grande es quien las siente y las comprende". Esos imperturbables a quienes no doblega la caricia de una madre ni el beso de una mujer, esos que dicen vivir sólo para la idea, no son superhombres, como pretenden, sino superfatuos".

2. — El autor clasifica los temperamentos en dos grandes grupos: los positivos, afectados por el signo + y los negativos, afectados por el signo —. Los primeros son propulsores, los segundos son atávicos; los unos ocupan la proa, los otros la popa. El "hombre medio" es como el cero algebraico del cual parten las cantidades positivas y negativas. Este hombre medio ocupa el centro del paralelogramo que simboliza la vida; de dicho centro pueden tirarse hacia la derecha y hacia la izquierda dos oblicuas y una horizontal. Sobre la horizontal están los hombres normales, equilibrados, esos a quienes admira el vulgo; son seres harmónicos de cuerpo y de espíritu, son los colores grises del espectro porque son incapaces de apasionarse; sobre las diagonales están los anormales; los de la derecha son los anormales positivos, los de la izquierda los anormales negativos; representan los colores fuertes del espectro.

3. — El hombre normal no debe confundirse con el hombre medio; éste es una entidad más abstracta que real y ocupa el punto equidistante de los extremos de la horizontal sobre la cual evoluciona el hombre normal. El hombre normal varía en los lugares y en las épocas y se eleva a medida que se eleva el nivel mental de la humanidad. Tanto es normal, aunque parezca contradictorio, la vulgaridad y el talento. *Lombroso,* al definir telegráficamente el hombre normal para un diario londinense, definió en realidad al hombre medio y de un modo caricaturesco e hizo abstracción completa del hombre de talento que también es hombre normal; y es que *Lombroso* concibió al hombre de genio e hizo de su antítesis al hombre normal.

Los hombres anormales varían también al infinito, pues tan anormal es el genio como el idiota, el delincuente nato y el cretino moral.

El hombre normal, considerado así, evolutivamente, es una realidad; el hombre medio, que ocupa un punto en la línea de la normalidad, es más bien una abstracción; los que viven en la zona gris que rodea al punto que representa el hombre medio, son los hombres mediocres. Los normales negativos son los vulgares, y los normales positivos los talentos.

4. — "Los mediocres son aquellos que giran en la zona indecisa de mi esquema, al rededor del "hombre medio", que es, como he afirmado, un tipo abstracto, la unidad de la medida del hombre". "Los mediocres no son en realidad dignos ni de desprecio ni de encomio". "*Ingegnieros* no procede serenamente cuando los trata con tanta furia: son tibios, no tienen ni grandes pasiones ni grandes ideas; la admiración no los enfervorece, pero tampoco los afiebra la envidia; no aman con intensidad, pero tampoco odian con fuerza; el paroxismo es para ellos meta inaccesible, en el placer como en el dolor".

5. — No hay un tipo absoluto de genio, pues es ésta una concepción de la conciencia popular, la cual tiende a creer en la realidad de sus creaciones imaginarias. La noción de genio es relativa al tiempo y al lugar; nada parecido sería un bosquimano genial con Newton o Sarmiento. "Es la más alta expresión de la energía psíquica, que a su vez no es más que una modalidad de la energía orgánica y de la energía universal". Es una pasión canalizada. Se exterioriza de tres maneras: en la idea, en el sentimiento y en la acción. Newton, San Martín, San Francisco de Assis son tres genios diferentes encarnando la respectiva sublimación de la idea, de la acción y del sentimiento.

Los genios llevan el signo +, son positivos porque son propulsores; no pueden, pues, equipararse a los degenerados, los cuales llevan el signo —, son negativos, retrógrados. Degenerar es retroceder. Son degenerados los idiotas, los cretinos, los imbéciles, los delincuentes natos, "en quienes cada estigma es la expresión de un atavismo". Los genios, en cambio, son seres alados, "faros siempre encendidos para alumbrar la ruta".

"Para *Lombroso* el "genio" es un degenerado superior, de variedad epileptoide. Antitético es nuestro pensamiento: en la vida y en mi esquema el "genio"' es un "anormal", "positivo", "inar-

mónico" por el acentuado predominio de la idea, el sentimiento o la acción. Los estigmas señalados por *Lombroso,* las atipias físicas y psíquicas, podrán o no acompañar el predominio de la inteligencia, pero de ningún modo expresan la genialidad, ni son la inevitable escolta de la creación genial".

La idea genial es el resultado de fatigosas y dolorosas cerebraciones, y como el pensador saca sus ideas de su sangre, la fatiga desmesurada intoxica el tejido más noble, la célula nerviosa, lo que ocasiona grandes trastornos, a veces, a esos pensadores. Además, la excesiva sensibilidad del genio engendra muchas veces una emotividad enfermiza. Por eso el hombre de genio no puede ser considerado como una manifestación de la degeneración.

"Podemos caracterizar el genio psicológicamente en cuatro rasgos, siguiendo al invencible metafísico de Könisberg. El genio es original: crea, inventa, generaliza; pone siempre su marca de fábrica. Es individual: tiene una peculiar idiosincrasia. La energía del esfuerzo y la intensidad del deseo, caracterizan a los grandes hombres. Cada palabra lleva su firma y está subrayada por su temperamento.

Es ejemplar. Del eco de los genios vive la humanidad. La obra del genio es siempre obra clásica, que dura quizá tanto como el mundo. Son los guías de la humanidad. El hombre de genio es siempre filósofo. Desde la observación del detalle se eleva a la interpretación del universo. De la observación de los gusanos nace el Darwinismo que satura nuestra atmósfera. El genio ve inmediatamente aún cuando luego pueda corregir su visión: es infinitivo. Y al reflejar en su temperamento la realidad, la idealiza: es idealista".

———

Los temperamentos humanos del doctor Areco es uno de los mejores trabajos que ha producido la psicología argentina. Descúbrese en él al hombre sabio, observador, creador. Su esquema de los temperamentos humanos es un hermoso exponente de una brillante mentalidad. Seducen sus definiciones del hombre normal, del mediocre, del talento, del genio y su clasificación en temperamentos positivos y negativos.

Sin embargo, su clasificación adolece de un fundamental defecto y es que está basada en las aptitudes intelectuales del hombre, siendo así que, y el autor mismo lo reconoce, antes que la de pensar

está, como más primordial, como más antigua en la evolución ontogenética y la evolución filogenética, la función de sentir.

¡Quién sabe si no sería más sólida una clasificación de los temperamentos basada en la afectividad que no basada en la intelectualidad! Es una costumbre arraigada en la humanidad juzgar a los hombres por lo que piensan, y esto es debido a que manifestamos lo que pensamos con toda exactitud por el lenguaje; en cambio mucho más difícil es conocer con precisión la conciencia afectiva de un sujeto; la psicología de los sentimientos está aún nebulosa.

Nada más ligado al temperamento que el juego íntimo de nuestras vísceras y nada más próximo al juego íntimo de nuestras vísceras que la afectividad. Una clasificación basada en la afectividad sería, por eso mismo, mucho más sólida que una clasificación basada en la intelectualidad. Sin embargo, en el momento actual de la evolución de la psicología, sería muy difícil, quizá, crear una clasificación exacta, superior a las clasificaciones clásicas, basada en la sensibilidad, y sobre todo crearla con los brillos que iluminan la clasificación y el esquema gráfico del doctor Areco.

ENRIQUE MOUCHET.

TEATRO NACIONAL

NUEVO: *El caudillo,* drama en cuatro actos de don Vicente Martínez Cuitiño. — NACIONAL (C): *Bodas de Oro,* cuento criollo en tres actos de don Ezequiel Soria.

El estreno de *El caudillo* ha tenido la virtud de renovar en nuestros escenarios los fastos de un teatro tendencioso que había dado ya renombre a su autor. Como lo ha reconocido con frecuencia la crítica periódica y como tuve oportunidad de afirmarlo con motivo de una reprise de *El viaje de don Eulalio,* la personalidad de Martínez Cuitiño tiene en nuestro teatro un relieve peculiar que conviene hacer resaltar. Distínguelo en la falange numerosa de nuestros autores teatrales el concepto preciso de su visión sociológica. Frente al avance del teatro regionalista, que busca y finca su inspiración en el ambiente provinciano, trasladando a escena los conflictos no siempre trascendentales de su vida sedentaria o la evocación poética de sus leyendas populares, Martiñez Cuitiño ha persistido en el filón de ese tipo étnico de nuestra evolución, cuyo campo de acción exclusivamente metropolitano invade poco a poco todo el territorio de la república, nacionalizándolo según norma. Reducida por fatalidad geográfica toda la actividad argentina a los límites de la Capital, su foco comercial, intelectual y moral, su vida misma resulta lógicamente toda la vida nacional. El regionalismo tiene, pues, tan sólo un valor de contraste.

Indudablemente, su teatro no es aún nada más que un simple esbozo como concepción sociológica completa. Fuera de que a un autor no puede exigírsele en su obra la síntesis de toda la evolución de una sociedad, máxime como cuando para el teatro se requieren momentos perfectamente individualizados, por razones de intensidad; su producción vale como la cimentación de un edificio más vasto cuyo coronamiento pueden ser tanto sus propias

obras futuras como la de los que siguen trabajando en tan fecundas huellas, en cuyo tramo inicial se destaca, clara y precisa, en generoso gesto de sembrador, la figura de Florencio Sánchez, que al hallarla dió verdadera vida a nuestro teatro nacional.

Por razones de juventud, su generosidad romántica desbordóse piadosamente por la debilidad femenina, acechada en la vida dura y áspera por el encanto del lujo y del dinero. Fué entonces la hora de *Mate dulce* y de *El viaje de don Eulalio,* para llegar en el análisis de la desolación del vicio cosmopolita y calculado, a la visión hondamente realista de *El malón blanco.* Agotado el tema, actual y doloroso, inició con *Los Colombini* la prosecución de su teatro social.

La política, la política baja y rastrera que prolonga en los comités la complacencia mercenaria de los lupanares al amparo de la levita irreprochable, es la que le ha dado un nuevo tema. Con esa visión neta y definida, desarrolla Martínez Cuitiño en su nueva obra todo el proceso de esa degeneración progresiva que se va infiltrando por la baja politiquería en las almas sencillas, buenas por su índole pero incapaces de resistir las insinuaciones del político, ambicioso y sin escrúpulos, que va sembrando su amoralidad específica por donde quiera que pasa.

Escrita con precipitación, en la premura de una temporada que ya toca a su fin, la obra adolece de algunos defectos técnicos, fácilmente subsanables, siendo quizás su mayor error la importancia dada a alguno de sus personajes secundarios. Retocada convenientemente, *El Caudillo* será sin duda alguna una de las más interesantes obras de nuestro repertorio nacional.

Consuela constatar estos esfuerzos de las nuevas generaciones, ya que para las viejas parece que el tiempo con su labor evolucionadora no ha pasado, encantados aun con aquel teatro de poncho y facón que nos legaron los ambulantes de los circos... Don Ezequiel Soria acaba de renovar esos recuerdos con su reciente obra *Bodas de Oro,* en la que, a través de un sueño, volvemos a encontrarnos con ese amor que se disputa a cuchilladas en la riña inevitable con la *partida*... No han pasado aun por lo visto, los ya lejanos tiempos de *Federación*...

M. G. Lugones.

UN ACTOR ARGENTINO

El arte de la recitación que nuestros actores desconocen generalmente con perfección exquisita, es cosa a cuyo dominio concurren aptitudes ingénitas, y aptitudes adquiridas mediante una intensa disciplina cultural. Con solo la intuición nadie llega a ser un artista de la escena, y andan por ahí algunos ejemplos que confirman esta verdad. Puede el talento interpretativo ser en veces condición natural, innata, tal como en Rachel, que a los quince años apoderábase de la difícil psicología de Fedra, pero en la mayor parte de los casos, sólo se manifiesta en todo su vigor a costa del estudio paciente y severo. En cuanto a la voz, la dicción y el gesto, — elementos primordiales para la eficacia escénica, — es indudable que sólo llegan al grado de perfección necesario a través del ejercicio y del método.

Parece que debiera ser cosa fácil el lograr *decir* bien y es sin embargo uno de los aprendizajes que más esfuerzos cuestan y más dificultades presentan. Si se juzgara con criterio rígido y estricto, — con el criterio de un Legouvé, pongo por caso — las condiciones verbales de los actores oradores y lectores que se nos presentan continuamente, concluiríamos por reconocer que son escasísimos los que debiendo servirse de su voz y su dicción en público, están exentos de grandes deficiencias a este respecto.

Hace tiempo se ha convenido en la falsedad de la especie, según la cual el buen actor *siente* en realidad las emociones que traduce y nos comunica. Sabemos hoy que esa sensibilidad no sólo no es necesaria para el comediante, sino más aún, que ella empecería su acción. Son de Talma estas palabras que expresan cabalmente dicho concepto: "Desconfiad de la emoción, la voz se sentiría, faltaría la memoria, los gestos serían falsos y nulos los efectos". Ya lo decía también Diderot [1] con frase categórica al hablar de

(1) Paradoxe sur le Comedien.

las primeras cualidades de un gran actor: "Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille. J'en exige par conséquent de la pénétration et *nulle sensibilité,* etc".

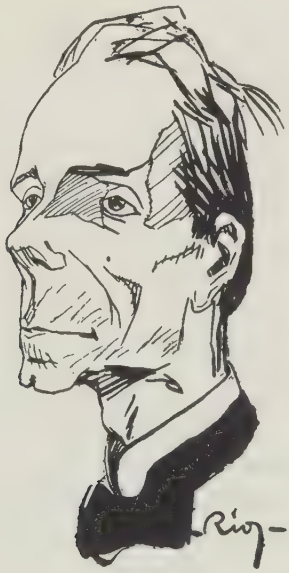
Penetración y ninguna sensibilidad. Un espectador frío y tranquilo de su propia acción. Es decir, una vigilancia constante de todos los matices de la palabra y el gesto o, lo que es lo mismo, algo que no puede alcanzarse sino con una prolongada gimnástica, un ahincado estudio, una apasionada contracción al ejercicio del arte.

Pero como decía Groussac en cierta ocasión con su sagacidad habitual: "Los actores prefieren que el vulgo les atribuya una misteriosa cualidad innata antes que una habilidad adquirida por el estudio... La habilidad profesional, — agregaba — consiste en ocultar la preparación y el esfuerzo debajo de una espontánea naturalidad." Nada más exacto.

Vale decir, entonces, que la intuición, la sensibilidad, el impulso espontáneo son cosas de las cuales conviene desconfiar, apoyándose en cambio en el ejercicio metódico, único sistema que dará a quien tenga desde luego las condiciones de temperamento esenciales, verdadera capacidad artística.

El joven actor argentino Nicolás J. Grosso,—sujeto de este artículo,—no ha fiado su arte a la espontaneidad engañosa y comprendiendo la necesidad del estudio serio y continuo ha templado en la fragua de una ejemplar disciplina, sus aptitudes naturales. Grosso es en cierto modo un autodidacta, pues si bien ha seguido hace algún tiempo los cursos del conservatorio Labardén, de donde egresara obteniendo el primer premio de tragedia, lo cierto es que el desarrollo de sus facultades débelo muy principalmente a su esfuerzo personal y libre. Con una constancia que atestigua el hondo afecto que siente por la actividad a que consagrara sus afanes, ha cultivado por medio de penosos ejercicios su dicción y su voz hasta obtener el expresar con ellas los más variados matices del sentimiento y de la idea. Hay ahora en su voz, potente, sonora y simpática, una gran riqueza de registros y tonos que pudiera colmar la difícil y exigente clasificación de Quintiliano. Sabe, según el consejo de Legouvé, administrar la respiración para que la voz no falle jamás por falta de la oportuna aspiración del aire. Le hemos oído así recitar consecutivamente durante largos espacios de tiempo sin que la fatiga hiciera presa

de él y conservando en todo momento la potencia de sus órganos vocales, habituados a una enérgica actividad. Una dicción clara y correcta, salvo algunos leves defectos de que irá corrigiéndose con el tiempo, le habilita para emitir satisfactoriamente, aun aquellos trozos en que el sentido del pasaje exige el apresuramiento de la recitación, pues en virtud de una articulación cuidadosa, las palabras brotan de sus labios íntegras [1] y nítidas. Así al describir, por ejemplo, ya sea un galope de potros o un en-



Nicolás J. Grosso

cuentro guerrero, su acento va marcando el valor de cada vocablo dentro de la agitación tumultuosa del período y traduce con relieve vigoroso la impresión de la escena.

Este arte de "pintar con la voz", como diría Legouvé, acusa verdadero sentido artístico al par que denota la eficacia de un continuado ejercicio. Hay ciertas transiciones necesarias en una recitación acabada, que serían imposibles para quien no se hubiera acostumbrado a sucesivos cambios de tono sin que resalte

(1) Es sabido que uno de los defectos más comunes consiste en la supresión de las sílabas finales.

en ellos brusquedad alguna, y de manera que la voz vaya adecuándose siempre a la idea expresada.

La recitación de Grosso apártase, pues, en absoluto del sistema anticuado de la declamación romántica, plañidera y monótona en que el trémolo continuo de la voz templada casi siempre al mismo tono, la hacía semejante a una salmodia de cadencias uniformes. Procura con razón nuestro sujeto, dar a la palabra toda la vivacidad y movimiento de que es susceptible, imprimiendo a las frases el grado de fuerza, de sonoridad, de precipitación o de lentitud que les corresponde. Tal procedimiento ocasiona a veces cesuras arbitrarias que es necesario evitar y ello lo torna más dificultoso, pero es sólo de acuerdo con él como se logra dar al oyente la suma completa de belleza y emoción de una obra, reviviendo en toda su intensidad. Dueño de un singular temperamento y de una penetrante comprensividad, Grosso sabe apoderarse de la belleza poética y expresarla armoniosamente. Siguiéndole con atención en sus interpretaciones del Dante, por ejemplo, es dado advertir su sutil aptitud psicológica en el modo de detallar el proceso narrativo y de animar su voz con profundos acentos de pasión, de odio, de dolor, de ira o espanto. Y es precisamente en la cuerda trágica o elegíaca donde su espíritu logra manifestarse en la plenitud de su capacidad, y donde despierta mayores emociones estéticas. Por eso le aconsejaríamos, si nuestra palabra pudiera significar algo a este respecto, que al dedicarse a la escena cultivara muy preferentemente los papeles eminentemente dramáticos, en los que una vez familiarizado con las tablas, realizaría, a no dudarlo, más de una excelente *performance.*

Habiendo hecho de este arte el ideal de toda su vida, Grosso no ha descuidado nada de lo que puede favorecer su noble y firme vocación, enriqueciendo su espíritu con conocimientos literarios y estéticos y estudiando las grandes obras del teatro y la poesía universal. Dotado de una memoria extraordinaria, atesora en ella un repertorio nutridísimo que reproduce en cualquier momento con precisión y seguridad absoluta. La posesión del idioma italiano y del francés, agregados al castellano, le ha permitido extender su dominio a numerosas obras clásicas y modernas, y desde Ovidio y Dante hasta los actuales autores, la mayor parte son por él más o menos conocidos.

Tal educación, unida a las disposiciones felices de su perso-

nalidad, dan al joven actor singulares probabilidades de vencer en la ardua carrera en que proyecta iniciarse en breve. Continúe entre tanto cultivando con igual pasión sus aptitudes, perfeccione su mímica, pula aún más su dicción, enriquezca, si es posible, su ya admirable voz, tenga siempre por única pauta su sentido personal de la belleza y por sólo ideal la realización de la misma, y al consagrarse definitivamente a la brillante labor teatral, séanle propicios los manes de Thespis y válgale el *lungo studio é grandi amore* con que ha perseguido el dominio del difícil arte dilecto.

ALVARO MELIAN LAFINUR.

NOTAS Y COMENTARIOS

LUCIO V. MANSILLA

Fallecido en París el 8 de Octubre

Mansilla fué una de las figuras más características de la generación más "original" que tuvo la república. Casi contemporáneo de Sarmiento, de Alberdi, de Mitre, de Vélez, de Wilde, de Avellaneda, tuvo la popularidad de todos ellos, la misma ambición, igual esperanza. Sin embargo, Mansilla fué un fracasado. Escritor y político, no nos deja un "Facundo" como Sarmiento, ni estudios constitucionales como Alberdi, ni historias como Mitre, ni como Wilde o Avellaneda, páginas de antología. Nos deja, sí, muchos volúmenes, buenos y mediocres, algunos divulgadísimos, otros casi ignorados, escritos todos con talento y animación. De haber estudiado seriamente, acaso le debiéramos estudios históricos; de haber cuidado su prosa, tal vez algún libro clásico de nuestra literatura, y aún, quien sabe si, como Mitre o como Vélez, no hubiera traducido algún poeta antiguo.

Nada de todo esto le debemos. Apenas si nos deja un ensayo sobre Rosas, interesante pero superficial; sus relatos sobre los indios ranqueles y, como su obra más personal, las *Causeries,* graciosas, vivas, llenas de ingenio. Cuando Avellaneda pulía su estilo y Wilde mostraba su humorismo, Mansilla "conversaba". En la conversación fué genial; si la *causerie* fuera un género literario, Mansilla sería nuestro gran maestro. Por ella, ganó la popularidad, más que por sus libros, por sus batallas o su diplomacia. Diletante de todo, no logró especializarse; hombre de mundo en el sentido exclusivo de la palabra, no venció en política, cuando el éxito ayudaba a todos, mediocres e inteligentes. En él, el conversador venció al literato, el diletante al estudioso, el *dandy*

al hombre de acción. Poseedor de más talento que muchos de sus contemporáneos, ninguno lo consideró seriamente, como tal vez

General Lucio V. Mansilla

lo mereciera en alguna ocasión. Y Mansilla, amargado, se fué al extranjero...

Ha muerto en París, donde acaso debió nacer para compartir con el príncipe de Sagan la admiración mundana. De su vida en esa ciudad, nos dejan el recuerdo dos artistas famosos, dos artistas

que comprendieron el espíritu de Mansilla: Guillaume y Abel Faivre. Le han representado en la caricaturesca elegancia de su figura, *épatant le grand monde,* seductor en la ancianidad, admirado, amado tal vez...

Y a pesar de su talento y de su obra, Mansilla será recordado sólo por su garbo y por sus aventuras... — *J. N.*

Homenaje a Evaristo Carriego.

Nos asociamos al homenaje tributado a la memoria del malogrado poeta el 13 del corriente, por un grupo de sus más fieles admiradores y amigos, en conmemoración del primer aniversario de su muerte, publicando una poesía inédita de él. Es la siguiente:

EL ULTIMO MOSQUETERO

A Alfredo L. Palacios.

En tierra de Bretaña fué cuando los gascones
que alzaban el penacho del decir fanfarrón
en elogio del gesto suave de los bretones
claudicaron del fiero vanidoso blasón.

Por virtud del ejemplo de la gente gascona
que ya puso en leyenda la romántica edad,
a tu más suave gesto de nobleza bretona
vaya este verso, heraldo de mi cordialidad.

Gentilhombre del Norte que al sol del Mediodía
vienes con el romance de tu melancolía;
de su rey y su dama claudica D'Artagnan.

Te deja el paso libre, ya lo ha dicho Constanza,
— y era su voz encanto de un canto de esperanza —
os aguarda la reina, señor de Buckingham.

Alberto de Diego.

Una extraña personalidad de inadaptado; una mente capaz que no halla su vía; un corazón generoso y sensible, agriado por una existencia de miseria; un alma sedienta de idealidad y justicia, desbordando su perenne exaltación en fantasía, locuacidad y actividad febriles y desordenadas: tal fué de Diego. Tenía talento y cultura: faltáronle cálculo y coherencia a su conducta. Fué una protesta viviente contra todo lo que es torpe, bajo, malo, estúpido, injusto; bien se ha ganado su muerte, ingenuo redentor! Decía odiar, pero no odiaba; amaba en cambio con ternura, con pasión, a los pequeños, a los débiles, a los infelices, a los oprimidos. Hay rasgos de caridad y de sacrificio en su vida, increíbles por lo peregrinos.

Cuando supimos el crimen infame, todos los que le queríamos nos hemos mordido los puños de rabia; le hubiésemos acompañado al sepulcro doloridos pero resignados, a haber tenido confianza en que el delito no quedaría impune. Vana esperanza en la tierra donde aun campea el matonismo brutal, al servicio de los turbios intereses de una camarilla sin escrúpulos!

Sin embargo, el crimen no ha de ser estéril. La indignada protesta que suscitó en la conciencia colectiva, ha dejado en ella un germen de rebelión contra sistemas que la civilización del país ya no consiente, y una aspiración enérgica a concluir con ellos. Y he aquí como, pobre de Diego, que si con tu inofensivo lirismo nunca conseguiste en vida un triunfo, has conseguido ganar una batalla con tu triste muerte. — *R. G.*

Ediciones de "Nosotros".

Sonetos y canciones. — Nosotros acaba de poner en venta un nuevo libro que ha de ser acogido con vivo interés en todos los círculos intelectuales: un tomo de versos, titulado *Sonetos y canciones*, del doctor Luis María Díaz.

No se trata de un libro de versos vulgar: en *Sonetos y canciones* se revela de cuerpo entero un poeta de una fantasía y una sensibilidad completamente personales. Hombre joven, mente cultísima, el autor había mantenido ocultas hasta hoy, aun a las personas que le eran más adictas, las flores de sentimiento

que brotaban de su corazón. Por fin se ha decidido a reunirlas en un ramo que entrega a la pública curiosidad con cierto huraño pudor, natural en quien revela algo de sí mismo muy íntimo. No se explicara ese pudor a haber él escrito *versos* puramente; se comprenderá muy bien cuando se sepa que cada uno de esos versos es una palpitación hondamente sentida y sinceramente expresada. Sinceramente expresada, sí, pero con arte exquisito y con sumo cuidado de la forma, aprendidos en los clásicos españoles de los buenos siglos.

— También ha aparecido elegantemente editado en un folleto el estudio del doctor Mariano de Vedia y Mitre, sobre *Pueyrredón y la diplomacia de su tiempo,* publicado en el número anterior de Nosotros. Seria contribución al conocimiento de los orígenes de la diplomacia argentina, debida a la pluma experta de un concienzudo investigador de nuestro pasado, catedrático de Historia Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras, merece ocupar un lugar preferente en la biblioteca de todos los que se interesan por las cosas de la patria.

Recomendamos a nuestros lectores ambos libros.

Ateneo Nacional.

El 25 del corriente se realizó la inauguración solemne del Ateneo Nacional, el nuevo centro de cultura que ha fundado el doctor David Peña. Fué una simpática fiesta de arte y de elocuencia, a la cual asistieron los representantes de las autoridades nacionales y municipales, numerosos hombres de letras y un público selectísimo de damas y caballeros, fiesta que hace esperar mucho bueno de la vida futura de la nueva institución.

Esta se encuentra espléndidamente instalada y cuenta en su seno con buena parte de los intelectuales del país. Es de desear que cumpliendo rectamente sus fines, expuestos con claridad por el presidente en su discurso inaugural, llegue a ser la sólida institución poderosa, rica y respetada, el verdadero Ateneo al cual sea un honor pertenecer, que todos soñamos y en vano aguardamos desde hace muchos años.

Viajeros.

A mediados del mes corriente ha partido hacia Europa el distinguidísimo escritor y colaborador de NOSOTROS, don José M. Salaverría. Incorporado desde hace pocos años a nuestro periodismo militante, Salaverría ha logrado imponerse en nuestros círculos intelectuales y ante el público lector, por la profundidad de su pensar y la elegancia de su decir.

Sin duda alguna Salaverría nos tendrá al tanto de su viaje y de sus observaciones por el Viejo Mundo, y acaso, a su vuelta, ame más esta tierra adonde ha traído, como algunos otros, el caudal de su cultura y la fuerza de su talento.

— Coincide con la salida de este número la partida de nuestro colaborador asiduo, el reputado escritor Alberto Gerchunoff, vicepresidente de la Sociedad Cooperativa NOSOTROS. Va a Europa en misión que le ha confiado el gobierno nacional, a asistir al Congreso del Libro y Artes Gráficas que se reunirá en Leipzig. Ciertamente, la designación ha sido esta vez acertadísima. Gerchunoff ha de hacernos representar un brillante papel en el Congreso. Agilísimo de espíritu hasta lo excepcional, sorprendente por la travesura, la gracia, la causticidad, la riqueza, la variedad de su pensar y de su decir, escritor de primera fila, conferencista de médula, *causeur* infatigable y admirable, él ha de imponerse en el Congreso y cautivar a sus miembros desde el primer día que se presente.

Antes de partir, sus amigos, que son tantos, lo despidieron con un banquete que fué una brillante y simpática fiesta social e intelectual.

Ofreció la demostración el doctor Francisco Uriburu, e hicieron también uso de la palabra, además del obsequiado, los doctores Juan A. Argerich y Martiniano Leguizamón.

— También se embarcará para el Viejo Mundo a principios de diciembre, igualmente designado para el cumplimiento de una delicada misión intelectual, nuestro colaborador doctor Salvador Debenedetti. Debenedetti, que contrabalancea sus aficiones de poeta con una seria contracción a los estudios arqueológicos, que le ha llevado, muy joven aún, a la cátedra de Arqueología Americana de nuestra Facultad de Filosofía y Letras, va, encargado por dicha Facultad, a estudiar el material arqueológico existente en el Museo de Berlín. Su permanencia en el exterior durará unos ocho meses.

Ediciones de "La Lectura".

La importante revista madrileña *La Lectura,* que dirige don Francisco Acebal y que tan alto servicio viene prestando a la causa de la cultura en todos los países de habla española, con sus irreprochables ediciones de los *Clásicos castellanos,* ha iniciado una nueva serie de publicaciones, destinadas a popularizar las más esenciales y modernas ideas pedagógicas. De esta biblioteca, constituída de elegantes y económicos opúsculos, que llevan el título común de *Ciencia y Educación,* han salido a la luz hasta la fecha las siguientes monografías: Compayré: *Pestalozzi y la Educación Elemental; Herbart; Heriberto Spencer;* Gibbs, Levasseur y Lloys: *La Enseñanza de la Geografía;* Lavisse, Monod, Altamira y Cossio: *La enseñanza de la Historia;* Edmundo Lozano: *La Enseñanza de las Ciencias Físicas y Naturales;* Laura Brackenbury: *La Enseñanza de la Gramática.*

NOSOTROS.